This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

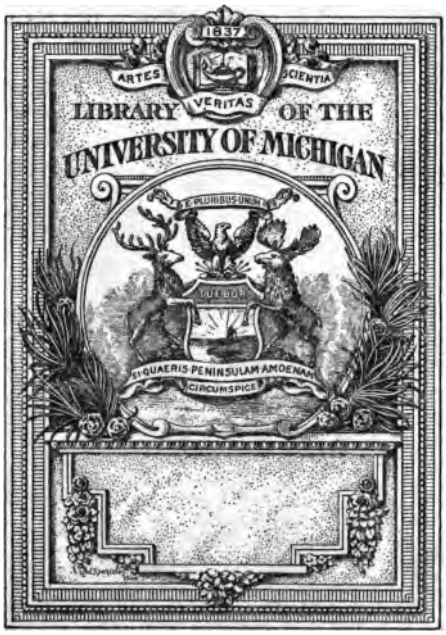
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 969,653

838
S3340
P62


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
si QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

838
S3340
P62

Schiller als Kritiker.

1227

Von

Otto Pietsch.

Königsberg i. Pr.
Gräfe & Unzer, Buchhandlung.
(Pollakowski & Lipp.)
1898.

Meinem lieben Freunde

Gerhard Skalweit

gewidmet.

Vorwort.

Es giebt eine Reihe von Arbeiten über Schillers Verhältnis zur Wissenschaft. Die anerkanntesten sind Tomascheck: „Schiller in seinem Verhältnisse zur Wissenschaft", Überweg: „Schiller als Historiker und Philosoph" und Berger: „Die Entwickelung von Schillers Ästhetik". Das Hauptgewicht ist von allen neben einer Würdigung als Historiker bei den beiden ersten auf die Darstellung seiner Entwickelung als spekulativer Ästhetiker gelegt. Auf seine specifisch kritischen Leistungen ist des näheren nicht eingegangen. Es gilt daher, mit dieser Arbeit eine Lücke in der Darstellung der geistigen Entwickelung Schillers auszufüllen. Dies erscheint um so unerläßlicher, als jene Arbeiten über Schiller als Ästhetiker schon aus einem äußeren Grunde nicht geeignet sind, zugleich auch über seine Bedeutung als Kritiker Aufschluß zu geben. Es ereignet sich nämlich der eigentümliche Fall, daß Schillers in specifisch kritischen Arbeiten niedergelegte ästhetische Anschauungen sich von denen seiner spekulativ-ästhetischen Untersuchungen oft sehr unterscheiden, bisweilen in direktem Widerspruch mit ihnen stehen. Dies hat seine Ursache in der eigentümlichen Mischung der geistigen Persönlichkeit Schillers, in der sich eine starke künstlerische Veranlagung mit einer starken moralischen vereinigte. In seinen philosophisch-ästhetischen

Schriften werden seine Ansichten durch seine moralische Persönlichkeit bestimmt oder doch stark beeinflußt. In seinen kritischen Äußerungen ist sein unmittelbar entscheidendes, auf seine künstlerische Intuition gegründetes Empfinden das Bestimmende. Natürlich ist daneben zwischen beiden eine stete Wechselwirkung vorhanden. Eine Darstellung, die von Schillers Recensionen und gelegentlichen kritischen Äußerungen in Briefen ausgeht, dürfte daher geeignet sein, manche neue Seite in seiner geistigen Persönlichkeit zu enthüllen, manchen Grundsatz, der in seinen spekulativen Systemen nur wenig betont oder gar nicht zu Wort gekommen ist, der aber in seinen kritisch-ästhetischen Überzeugungen eine wichtige Stelle einnimmt, ins gehörige Licht zu rücken und so eine willkommene Ergänzung zu den Darstellungen seiner ästhetischen Persönlichkeit und ein möglichst vollständiges Bild seiner Bedeutung auf dem Gebiete der Kunstkritik zu schaffen.

Bis zum Jahre 1790 ist alles herangezogen, was von kritischen und recensorischen Äußerungen in Reden, philosophischen Abhandlungen, Recensionen oder Briefen vorliegt. In der folgenden Epoche, die unter dem Zeichen Kants steht, erreicht seine kritische Persönlichkeit eine schärfere Ausgeprägtheit; gewisse Grundsätze werden die leitenden. Es war daher manche in den Briefen vorliegende kritische Bemerkung entbehrlich. Mit seiner Annäherung an Goethe treten seine kritischen Überzeugungen in ein neues Entwickelungsstadium. In seinen Briefen an Goethe über Wilhelm Meister und seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" sind die Anschauungen dieser Epoche mit Schärfe zum Ausdruck gelangt. Von weiteren brieflichen Äußerungen an Goethe und andern, soweit sie sich hiermit decken, konnte daher ebenfalls abgesehen werden.

Inhalt.

Seite

I. **Der Karlsschüler.** Früheste kritische Äußerungen. Shaftesbury 1

II. **Stuttgart.** „Wirtemberger Repertorium." „Über das gegenwärtige deutsche Theater." „Selbstrecension der Räuber." Die Bücherrecensionen. Selbstrecension der „Anthologie" 4

III. **Mannheim.** Schiller in Bauerbach. Brief an Reinwald vom 14. April 1783. Die „rheinische Thalia". „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet." Die kurpfälzische Gesellschaft 18

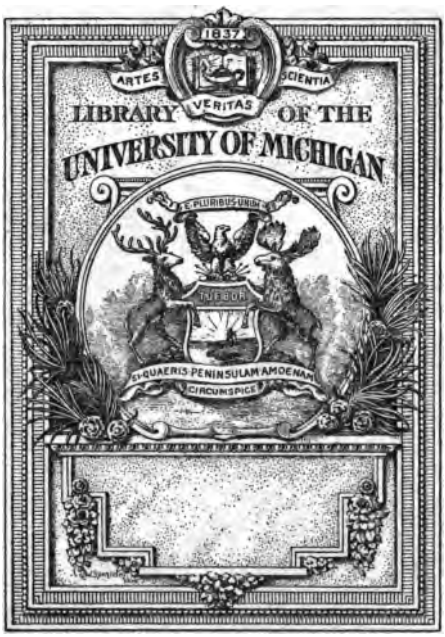
IV. **Im Bunde mit Körner.** „Philosophische Briefe zwischen Julius und Raphael." Briefe an Körner 26

V. **Weimar und Jena.** „Briefe über Don Karlos." Stolbergs Kritik der „Götter Griechenlands". Brief an Karoline von Beulwitz vom 10. Dezember 1788. Kleine Recensionen. Recension über „Egmont". Brief an Körner vom 25. Februar 1789. Recension über Goethes „Iphigenie". Briefe an Charlotte von Lengefeldt. Recension über Bürgers Gedichte 29

VI. **Beeinflussung durch Kant.** Die Aufsätze über das Tragische. „Über Anmut und Würde." „Kallias." „Vom Erhabenen." „Über das Pathetische." Die Briefe an den Herzog von Augustenburg. Die Recension über Matthisons Gedichte. Kritik des „Gartenkalenders auf 1795". „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen." Kleinere philosophisch-ästhetische Schriften 67

VII. **Annäherung an Goethe.** Über Wilhelm Meister. „Über naive und sentimentalische Dichtung." Xenien 105

VIII. **Die zweite Epoche künstlerischer Thätigkeit.** Der Prolog zum Wallenstein. „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie." Schluß 140


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Berichtigung.

S. 51 Z. 6 u. 7 v. u. ist zu lesen statt: „Auf Verwendung ....
.... Koburg-Gotha“
„Durch Herzog Karl August von Sachsen-Weimar“

Schiller als Kritiker.

329

Von

Otto Pietsch.

Königsberg i. Pr.
Gräfe & Unzer, Buchhandlung.
(Pollakowski & Lipp.)
1898.

vermochte ihn nicht zu befriedigen, wenn er auch infolge des Zwangs der Verhältnisse dieser Wissenschaft treu blieb. Philosophische und litterarische Gegenstände sind die Nahrung, nach der sein Geist verlangt. Es ist bekannt und oft wiederholt worden, daß die epochemachenden zeitgenössischen Werke der Litteratur, Werther, Götz, der Messias, Rousseaus Schriften und anderes in die von der Außenwelt so gut wie völlig abgeschlossene Karlsakademie eingeschmuggelt und auch von Schiller eifrig gelesen wurden. Sie schufen im Verein mit einigen Schriften aus der englischen Moralphilosophie den Boden, auf dem Schillers kunstkritische Überzeugungen erwuchsen.

In welcher Weise er in jener frühesten Epoche die Kunst beurteilte, ersieht man aus einigen Äußerungen der Rede: „Die Tugend in ihren Folgen betrachtet", gleichsam den ersten Gehversuchen des nachmals so epochemachenden, aus den tiefsten Quellen schöpfenden Kritikers. Er nennt dort Montesquieu, Gellert, Haller, Addison, denen er einen hohen Rang unter den Schriftstellern beimißt. Allerdings ist es ihm, wie man schon aus der Zusammenstellung Hallers und Gellerts mit Montesquieu und Addison ersieht, hier nicht um eine rein ästhetische Würdigung ersterer zu thun. Trotzdem enthält die betreffende Stelle auch sein volles *ästhetisches Urteil* über jene beiden. Er bestimmt den Wert des Dichters wie des Menschen überhaupt nach dem Maße der Glückseligkeit, das sie zu schaffen im stande sind: „Vielleicht führt Gellerts Moral und Addisons Beispeil noch in künftigen Jahrhunderten irrende Seelen zur Wahrheit zurück." Voltaire und den durch seinen krassen Materialismus allerdings berüchtigten Lamettrie nennt er mit Abscheu, weil sie sich sittliche Veredelung nicht zum Ziel gesetzt haben, ja sogar in entgegengesetzter Tendenz wirken. Es sind also teleologische Gesichtspunkte, welche Schiller hier in seiner Beurteilung leiten. *Moralische Erziehung ist ihm Kunstzweck.*

Es war oben schon gesagt worden, daß solche Ideen Schillers aus seiner eifrigen Beschäftigung mit den englischen Moralphilosophen, besonders Ferguson, der seinerseits wieder ganz auf Shaftesbury fußt, resultieren. Allerdings darf man hierin nicht zu weit gehen und seine Ansichten lediglich als von außen recipierte darstellen. Daß alle seine Ideen jene Färbung ins Moralische

Meinem lieben Freunde

Gerhard Skalweit

gewidmet.

II.

Stuttgart.

Schillers Abhandlung „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“ fand eine günstige Beurteilung, und so durfte er endlich Ende 1780 die Karlsakademie verlassen. Er wurde jetzt als Regimentsmedikus in Stuttgart angestellt und empfing als solcher ein monatliches Gehalt von achtzehn Gulden. Dies reichte für seine Bedürfnisse nicht hin. Er mußte daher versuchen, sich Nebeneinnahmen zu verschaffen. Schon die Shaftesbury-Fergusonschen Lehren, daß eine positive Wirksamkeit auf einen möglichst großen Kreis von Menschen ein hohes Ziel sei, schienen in die Öffentlichkeit zu weisen. Dazu ließ ihn sein Ehrgeiz, der nach einer öffentlichen Wirksamkeit verlangte, nicht ruhen. Nachdem er kurze Zeit Mitredakteur an den in Stuttgart erscheinenden „Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen“ gewesen war, die jedoch nichts für Schiller Charakteristisches enthalten, begründete er 1782 mit Abel, einem seiner ehemaligen Lehrer auf der Karlsschule, und Petersen, einem ehemaligen Mitzögling, ein neues Journal, „Wirtembergisches Repertorium der Literatur“. Die Räuber waren unterdeß erschienen und hatten seinen Namen bekannt gemacht. In dieser Zeitschrift veröffentlichte Schiller 1782 im ersten Stück seine erste größere kritische Arbeit: „Über das gegenwärtige deutsche Theater.“ Er steht hier ganz im Banne der Shaftesbury-Fergusonschen Anschauungen. Die Frage, inwiefern verdient die gegenwärtige deutsche Bühne die Billigung des ernsten Kritikers, fällt für ihn zusammen mit der andern Frage, inwieweit ist diese Bühne im stande, auf das Publikum in moralischem Sinne veredelnd einzuwirken. Sittliche Besserung ist ihm Aufgabe der Kunst. Mit Bitterkeit konstatiert er, daß sie trotzdem nicht erfolgt. Schuld an dieser mangelhaften Erreichung des Kunstzwecks sind Publikum, Dichter und Schauspieler.

Das Publikum sucht im Theater mehr Ausfüllung seiner Langeweile als Bildung seines Charakters, das Schauspiel ist ihm „weniger Schule als Zeitvertreib“. — Die Dichter hindern das Zustandekommen der von Schiller gewollten Kunstwirkung, weil

sie zwischen zwei extremen Richtungen unstet hin und her schwanken. Ein Teil huldigt dem übertriebenen, konventionellen Stil der französischen Tragödie, ein anderer übertriebenem Naturalismus. Was Schiller zur Kritik der ersteren sagt, ist äußerst treffend. Seine ablehnende Haltung gegen den letzteren entspringt hier einer zu engen, einseitigen Auffassung Shakespeares. Die Menschen Peter Corneilles nennt er „Behorcher ihrer Leidenschaft". Den Roderich im Cid hört er „über seine Verlegenheit Vorlesung halten und seine Gemütsbewegungen sorgfältig wie eine Pariserin ihre Grimassen vor dem Spiegel durchmustern". Der „leidige Anstand" macht hier jede Naturdarstellung unmöglich. — Die Engländer und Deutschen trifft der entgegengesetzte Vorwurf. Man vergröbert hier die Natur, man „vergrößert" — so sagt Schiller in stark überschwenglichem Bilde — „ihre Zinnen und Leberflecken unter dem Hohlspiegel eines unbändigen Witzes". Die Beziehung auf Shakespeare ist deutlich. Später, in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung", hat er freimütig zugestanden, daß er in dieser Epoche noch nicht reif für Shakespeare war, er „war noch nicht fähig, die Natur aus der ersten Hand zu verstehen".

Schiller verlangt von einer guten Kopie der Natur, daß sie die Mitte zwischen den beiden genannten Extremen halten müsse. Sie darf keine Naturentstellung aus konventionellen Gründen, aber ebensowenig ein bloßes oder gar vergröbertes Abschreiben der Wirklichkeit sein. So vorzüglich und klar diese Ansichten auch sind, man darf sie doch nicht als einen Fortschritt in der kunstkritischen Erkenntnis Schillers begrüßen. In ihrer Motivierung steht er wieder ganz auf dem Boden der Shaftesburyschen Theorieen. Die vollkommene Harmonie, die Shaftesburys Optimismus im Weltall fand, soll auch auf das Kunstwerk übertragen werden. „Das Universum ist ein ungeheures Gebäude, unser Insektenblick verweilt auf diesem Flügel und findet vielleicht diese Säulen, diese Statuen übel angebracht; das Auge eines bessern Wesens umfaßt auch die gegenüberstehenden Flügel und nimmt dort Statuen und Säulen wahr, die ihren Kameradinnen hier symmetrisch entsprechen. Aber der Dichter male für Ameisenaugen und bringe auch die andere Hälfte in unsern Gesichtskreis verkleinert herüber, er bereite uns von der Harmonie des Kleinen auf die Harmonie des Großen, von der Symmetrie des Teils auf die Symmetrie

des Ganzen vor und lasse uns letztere in der ersteren bewundern." Das Kunstwerk, das die Harmonie des Schöpfungsplans am besten veranschaulicht, ist für Schiller das höchste Kunstwerk.

Drittens kann der Schauspieler daran Schuld sein, daß der Kunstzweck, die sittliche Bildung und Besserung, nicht erreicht wird. Schon im Eingang seiner Abhandlung hatte Schiller gegen die Schauspieler den Vorwurf erhoben, daß sie bei der Darstellung oft nicht durch künstlerische, sondern durch persönliche Interessen geleitet werden. Er hatte den harten Satz ausgesprochen: „Solange die Schlachtopfer der Wollust durch die Töchter der Wollust gespielt werden, solange mögen unsere Theaterschriftsteller der patriotischen Eitelkeit entsagen, Lehrer des Volks zu sein." Jetzt sucht er die Schuld der Schauspieler an dem Ausbleiben des Kunstzwecks noch in etwas anderem, einem nach seiner Meinung falschen schauspielerischen Verfahren. An jeden Schauspieler werden zwei scheinbar sich widersprechende Anforderungen gestellt. Erstens soll er ganz in der Rolle leben und sich selbst und das Publikum völlig vergessen, dann muß er sich wiederum die Anwesenheit des Publikums gegenwärtig halten, um die Natürlichkeit des Spiels nicht zu weit zu treiben. Daß die Schauspieler auf die zweite Forderung weit größeres Gewicht legen, darin sieht Schiller die Ursache für die mangelhafte Erreichung der Kunstwirkung. Das Aufgehen des Spielers in der Rolle, die völlige Identifizierung desselben mit dem darzustellenden Charakter hält Schiller für unerläßlich. Er gründet seine Ansicht auf die aus dem Leben genommene Erfahrung, daß der wirkliche, erlebte Affekt, wo er an einer gebildeten Seele zur Erscheinung kommt, die Eigenschaft hat, psychisch in hohem Maße auf uns zu wirken. Um also im Theater diese Wirkung zu erreichen, ist es der einfachste Weg, diesen nachgeahmten Affekt zu einem wirklichen umzugestalten, ihn im Moment der Darstellung thatsächlich zu erleben. — Mit diesen Ideen befindet sich Schiller in einem interessanten Gegensatz zu Lessing im dritten Stück der Hamburger Dramaturgie. Dieser ist der Meinung, daß ein Schauspieler, der nur die äußeren Merkmale einer Empfindung mit Geschick nachahmt, ohne von dem betreffenden Affekt beherrscht zu sein, sehr viel „brauchbarer" für die Bühne sei als einer, der aus dem Affekt heraus darstellt. Schillers Ansicht ist ein Nachklang von seinen Ideen über den

Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen. Da der Körper „die Seele in allen ihren Veränderungen so getreulich begleitet", so ist nicht einzusehen, weshalb er in diesem Falle „ihren Ton mißstimmen" sollte.

Es entsteht die Frage, auf wen sich Schiller in diesen Ausführungen außer Shaftesbury noch etwa gestützt haben könnte. Vielleicht ist in seiner Abwehr des Naturalismus in der Kunst eine Beziehung auf das siebenzigste Stück der Hamburger Dramaturgie enthalten. Lessing stellt hier ähnliche Forderungen wie Schiller. „Die Natur ist in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat, das Vermögen, abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können." Gekannt hat Schiller das Werk. In einer Fußnote gegen den Schluß seines Aufsatzes erwähnt er es ausdrücklich. Dennoch ist mit Sicherheit anzunehmen, daß es zu einem gründlichen Studium der Dramaturgie bei ihm bis dahin nicht gekommen ist. Erstens spricht dafür eine Stelle aus einem Brief an Goethe vom 4. Juni 1799. Er schreibt ihm, daß er „jetzt" Lessings Dramaturgie lese, „die in der That eine sehr geistreiche und belebte Unterhaltung giebt". Dies „in der That" klingt wie eine Zustimmung auf eine diesbezügliche, von Goethe ausgesprochene Behauptung. Jetzt also, wo Schiller das Werk häufiger und gründlicher las, erkannte er, daß Goethe „in der That" recht hatte. Allerdings ist auch eine andere Deutung dieses „in der That" möglich. Von unumstößlicher Beweiskraft aber für eine nur mangelhafte Kenntnis der Dramaturgie ist der Umstand, daß Schiller die auf Aristoteles basierten Hauptlehren dieses Buches in keiner Weise heranzieht, sondern statt dessen in dem Fahrwasser der Shaftesbury'schen Ideen jetzt und auch noch auf lange hinaus weitersegelt. Von der Wirkung auf die Affekte, der „Katharsis" oder, wie Lessing es bezeichnet, der „Reinigung oder Läuterung der Affekte" weiß Schiller nichts. Überweg[1]) allerdings ist der Meinung, daß Schiller mit diesen Begriffen aus der Dramaturgie in jener Epoche bereits bekannt gewesen sei. Er

[1]) Überweg: „Schiller als Historiker und Philosoph". S. 69 f.

glaubt es aus den Worten am Schluß der Abhandlung entnehmen zu dürfen: „Ein edles, unverfälschtes Gemüt fängt neue, belebende Wärme vor dem Schauplatz — beim rohern Haufen summt doch zum mindesten eine verlassene Saite der Menschheit verloren noch nach.“ Doch ist diese Stelle viel zu allgemein, um irgend welchen Anhalt hierfür zu bieten. Es ist doch sicher anzunehmen, daß eine einigermaßen genaue Bekanntschaft Schillers mit der Dramaturgie ihn zu ganz andern Anschauungen über Kunst geführt haben müßte, als sie in dieser Abhandlung niedergelegt sind.

Die Sprache ist, wie schon die angeführten Stellen beweisen, übermäßig pathetisch, die Art seines Urteilens in höchstem Grade subjektiv. Es ist der Verfasser der „Räuber“, der sich hier kritisch äußert, und, wie er dort gewissermaßen die Bühne zur Kanzel macht und sich, aus dem Rahmen des Stückes heraustretend, mit feuriger Beredsamkeit gegen die Mißstände in Staat und Gesellschaft wendet, so macht er auch hier die Sache der Kunst zu seiner persönlichen Sache und offenbart dies auch in seiner Ausdrucksweise.

In das Jahr 1782 fällt eine weitere kritische Arbeit Schillers, eine „Selbstrecension der Räuber“, die er ebenfalls im „Wirtemberger Repertorium“ publizierte. Diese Arbeit steht in einem seltsamen Gegensatz zu einer mit seiner Zustimmung, wenn nicht gar von ihm selbst geschriebenen Anzeige des Stücks im „Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben“, Augsburg 1781. Sie enthielt Sätze wie folgende: „Da tritt ein junger Mann auf, der mit dem ersten Schritt schon Karawanen von Theaterschriftstellern hinter sich schleudert“ und „wir versparen uns noch die umständliche Anzeige und Beurteilung von einem neuen Produkte des deutschen Witzes, an dem nächstens viele Kleinmeister wie Zwerge hinaufgaffen werden“. In der ersten Freude, sein Werk vollendet zu haben, noch erfüllt von den gesteigerten Empfindungen, die ihn bei Abfassung desselben beseelten, mochte er Worte wie diese hingehen lassen. Es war seitdem ein Jahr verflossen, der erste Rausch war vorüber, Schiller durch Kritiken auf Schwächen in seinem Stück hingewiesen und zum Nachdenken darüber veranlaßt worden. So erhielt seine „Selbstrecension“ denn ein ganz anderes Gepräge. Mit großer Schärfe

sucht er und tadelt er die Fehler des Stückes. Es ereignete sich der eigentümliche Fall, daß ein Frankfurter Recensent, ein eifriger Verehrer der Räuber, der den Verfasser der anonym erschienenen Recension nicht kannte, in einer Gegenrecension den Dichter gegen ihn selbst in Schutz nahm.

Die Recension ist in ziemlich engem Rahmen angelegt. Sie behandelt ausschließlich technische Unzulänglichkeiten des Stücks. Jede außerhalb dieses Gebietes liegende kritische Erörterung meidet sie so gut wie ganz. Es ist selbst nicht auf Grund der gewonnenen Erkenntnis im einzelnen eine Aufstellung allgemeiner technischer Grundsätze versucht oder von einer solchen ausgegangen. Schiller spricht nach einer kurzen Darstellung des Inhalts zunächst von der Wahl der Fabel. Sie ist so glücklich, daß das Stück „selbst aus der Feder eines mittelmäßigen Schriftstellers nicht uninteressant fließen müßte". Mit sicherem künstlerischen Gefühl erkennt er trotz seiner moralisierenden Tendenzen, daß ein absolut tugendhafter Charakter sich für einen dramatischen Helden nicht eigene. Erstens würde es in seinem Schicksal keine Verwickelungen geben. Zweitens aber — damit kehrt Schiller wieder zu dem Shaftesburyschen Standpunkt zurück — kann „die Tugend selbst in keinem triumphierenderen Glanze" gezeigt werden, als wenn „Tugend und Laster sich aneinander reiben".

Mit großer Feinheit und Schärfe erklärt er dann, weshalb die Menschen des Stücks, obwohl sie Räuber und Mörder sind, psychologisch uns doch in so hohem Maße interessieren. Es liegt im wesentlichen in der fast jedem Menschen eingeborenen, sehr eigentümlichen Eigenschaft, in manchen Fällen Sympathieen zu empfinden, wo wir aus moralischen Gründen das Gegenteil fühlen müßten. Wo wir einen Menschen von allen angeklagt, von allen verdammt sehen, suchen wir sofort nach Gründen, ihn zu entschuldigen, sein Vergehen abzuschwächen. Wenn noch ein Funken Menschlichkeit in ihm wohnt, ist er unseres Mitgefühls sicher, wo nicht unserer Verteidigung: „Wir sind geneigter, den Stempel der Gottheit aus den Grimassen des Lasters herauszulesen als denselben in einem regelmäßigen Gemälde zu bewundern." Diese feine psychologische Beobachtung Schillers ist gewiß richtig. Er sieht die Ursache davon in einer „Grundneigung der Seele zum Gleichgewicht". — Sehr feinsinnig hebt Schiller auch einen

andern Umstand hervor, durch den unser Interesse speciell für Karl Moor motiviert wird: „Der Mordbrenner liebt und wird wieder geliebt."

Den Charakter Franz Moors erklärt Schiller selbst für unhaltbar. Für ihn fühlen wir nichts von der Sympathie, die wir für die Räuber, wenigstens für einzelne, übrig haben, und zwar, weil er ein „überlegender Schurke" ist, er handelt nicht aus Impuls. Die Forderung, die Schiller damit indirekt ausspricht, daß alle Handlungen dramatischer Personen, sofern sie bestimmt sind, unsern innern Anteil zu gewinnen, Empfindung, nicht Reflexion zum unmittelbaren Motiv haben müssen, ist von hoher kritischer Bedeutung. Treffend ist auch der Einwand, den Schiller an einer andern Stelle, in einem Briefe an Dalberg vom 6. August 1781, aus technischen Gründen gegen die künstlerische Verwendbarkeit eines solchen Charakters erhebt: „auf dem Theater muß er seine Wirkung verfehlen, weil das Publikum nicht philosophiert, sondern gehandelt haben will". Außerdem ist die Existenzmöglichkeit eines solchen Charakters überhaupt zu bezweifeln. Aber selbst zugegeben, es gäbe in der Wirklichkeit einen solchen Menschen, so ist der Dichter noch nicht ermächtigt, ihn auf die Bühne zu stellen, weil derartige Charaktere zu exceptionell, zu streng individuell sind. Mit der Darstellung eines solchen, von den allgemeinen Gesetzen der Natur völlig abweichenden Falles würde der Dichter gerade das Gegenteil von Naturwahrheit erreichen. Wir begegnen hier schon im Keime Schillers später so nachdrücklich ausgesprochener Forderung der poetischen Wahrheit.

Auch noch von einer andern Seite sucht Schiller die Unhaltbarkeit von Franz Moors Charakter darzuthun. Er weist auf das Mißverhältnis hin zwischen den Bedingungen, unter denen sich Franzens Charakter entwickelt hat, und dem Charakter selbst, dem schließlichen Resultat dieser Entwickelung. Er hätte „im Kreis einer friedlichen, schuldlosen Familie" ein ganz anderer werden müssen. Schiller verlangt also nicht nur Motivierung der Handlungen, sondern auch des Charakters.

Mehr noch findet er an der Verwendung Amaliens innerhalb des dramatischen Ganzen auszusetzen. Bis zum Schluß des dritten Akts steht sie der Handlung lediglich passiv gegenüber. Schiller sieht darin einen der schwersten Fehler, dessen sich ein

dramatiſcher Dichter ſchuldig machen kann: „dies iſt ſchlechterdings die tödliche Seite des ganzen Stücks“.

Kritiſche Schärfe verraten die Sätze, mit denen Schiller die Ermordung Amaliens durch Karl verteidigt, wenn er dieſer Löſung des Konflikts auch eine zu hohe Bedeutung für ſein Stück beimißt. Da von einer Vereinigung der beiden Liebenden nicht die Rede ſein konnte, der Tod Amaliens von ihrer eigenen Hand aber eine zu herbe Wirkung auf das Publikum hervorgerufen hätte, ſo blieb nur übrig, ſie durch ihren Geliebten ſterben zu laſſen. Karl bleibt damit auch ſeinem Gelübde gegen ſeine Gefährten treu und „vollendet ſo den Charakter des Liebhabers und Räubers“. Wenn Schiller damit auch die tragiſche Sühne des Helden beabſichtigt hat, erreicht hat er ſie doch nicht in Wahrheit, ſondern nur als Bühneneffekt.

Mit beißender Selbſtperſiflage greift er den Charakter des alten Moor an. Statt „zärtlich und ſchwach“ zu ſein, iſt er „klagend und kindiſch“. Den plump angelegten Intriguen Franzens gegenüber verhält er ſich zu einfältig. Man möchte ſein Schickſal faſt verdient nennen. Am tadelnswerteſten iſt ſein „zähes Froſchleben“, das der Dichter aus ökonomiſchen Gründen bis in den fünften Akt hineinſchleppt.

Treffend iſt, was Schiller über die Haupträuber ſagt; ſie haben alle viel Individuelles.

Seine Äußerungen über die Sprache der „Räuber“ ſind im allgemeinen ebenfalls zutreffend; ſie iſt zu „poetiſch verblümt“. Schiller macht die treffende Bemerkung, daß wahres Gefühl ſich nicht in übertriebenem Pathos, ſondern ſchlicht und klar äußere: der Dichter ſpricht „wie unſereiner“. Außerdem tadelt Schiller die Ungleichheit des Dialogs. Bald iſt der Ausdruck „lyriſch“, bald „epiſch“, dann wieder „bibliſch“, ja an manchen Stellen „platt“. Hiergegen ließe ſich ein Einwand erheben. Die Sprache iſt ein wichtiger Faktor zur prägnanten Zeichnung des Charakters. Shakeſpeare läßt den Mann aus dem Volke anders ſprechen als den Herzog, nicht nur inhaltlich, ſondern auch der Form nach. In dieſem Sinne iſt man in der That nicht berechtigt, eine Einheitlichkeit der Sprache für das geſamte Drama zu fordern. Dies iſt freilich ein Standpunkt, auf den Schiller auch ſpäter ſich nicht konſequent geſtellt hat. Noch in ſeiner „Jungfrau von Orleans“

spricht der Bauer genau so wie der König. Hier allerdings richtet Schiller jenen Vorwurf wohl mehr gegen die Ungleichheit der Sprache überhaupt, gegen ihre mangelnde Einheitlichkeit selbst innerhalb der Äußerungen des einzelnen Charakters.

Im weiteren weist Schiller auf das Mißverhältnis der Zeit hin, in welche die Handlung gesetzt ist, und der Zustände, die in dem Drama thatsächlich dargestellt werden. Die angebliche Zeit der Handlung ist die Epoche der Errichtung des Landfriedens, die wirkliche aber ist die Gegenwart; Charaktere sowohl wie Fabel sind modern. Schiller wendet sich mit seinen diesbezüglichen, ziemlich scharfen Bemerkungen nicht gegen sich selbst, sondern gegen den Freiherrn von Dalberg. Dieser hatte, als Schiller ihm das Stück zur Aufführung übersandte, angefragt, ob die Zeit der Handlung nicht in weitere Vergangenheit zurückgeschoben werden könne. Er hielt es für unvereinbar mit den modernen Zuständen, daß eine Räuberbande so lange ihr Unwesen treiben könne, ohne von der Polizei erreicht zu werden. Schiller hatte ihm am 3. November 1781 darauf sehr bestimmt geantwortet: „Alle Charaktere sind zu aufgeklärt, zu modern angelegt, daß das ganze Stück untergehen würde, wenn die Zeit, worin es geführt wird, verändert würde." Nichtsdestoweniger war Dalberg noch einmal darauf zurückgekommen. Schiller trat ihm nochmals mit Lebhaftigkeit entgegen. Um „einem Fehler gegen die Zeiten Friedrichs II. auszuweichen", würde er „ein Verbrechen gegen die Zeiten Maximilians" begehen. Trotzdem bestand Dalberg auf der Änderung. Schiller nimmt die Gelegenheit nun wahr, ihm in der Recension öffentlich zu sagen, was er privatim nicht konnte.

Zum Schluß bemerkt Schiller noch, daß „durchgängig mehr Anstand und Milderung" hätte beobachtet sein sollen. Zur Begründung dieser Forderung zieht er Lessings „Laokoon" heran. Bei Vergil schreit Laokoon, bei dem sich unmittelbar an die sinnliche Anschauung wendenden plastischen Kunstwerk ist das Schreien zu einem Seufzen gemildert. Eine wenn auch nur oberflächliche Bekanntschaft mit den kritischen Hauptwerken Lessings ist also für diese Epoche schon zu konstatieren.

Als interessanter Nachtrag zur Recension der „Räuber" kann eine Bemerkung in der zwei Jahre später erfolgten „Ankündigung der rheinischen Thalia" gelten. Weil er „zwei Jahre vorher sich

anmaßte, Menschen zu schildern, ehe ihm noch einer begegnete", mußte er notwendig in Unnatur verfallen.

Außer dieser Beurteilung des Stücks schrieb Schiller noch eine kurze Recension über die Aufführung auf der Mannheimer Bühne. Sie ist ebenfalls im „Wirtemberger Repertorium" abgedruckt. Schiller erlebt die angenehme Enttäuschung, daß die Rolle des Franz — sie wurde von Iffland dargestellt — in der Praxis doch nicht so unhaltbar und undarstellbar sei, wie er angenommen hatte: „nie bin ich noch so angenehm betrogen worden".

Im Schlußabschnitt ist noch einiges zur Kritik des Stückes gesagt. Schiller nennt es, trotz des großartigen Erfolges, den es bei der Aufführung erzielt hat, sehr hart „kein Theaterstück"; es ist zu ermüdend und schwerfällig. Zu viel Einzelheiten sind hineingebracht worden, die den Haupteindruck stören.

Wie schon oben gesagt wurde, wendet Schiller in der Selbstrecension seine Aufmerksamkeit lediglich technischen Fragen zu. In dieser Beziehung erweist er sich schon hier als hervorragend qualifiziert; er hat ein sicheres Gefühl und ein klares Urteil. Am lebhaftesten empfindet man dies bei den Briefen, in denen er den von Dalberg vorgeschlagenen Änderungen entgegentritt. Eine Lektüre dieses Aufsatzes hinterläßt daher ein sehr viel größeres Gefühl von Befriedigung als die des ungefähr gleichzeitigen „Über das gegenwärtige deutsche Theater", wo man Schiller in den Hauptpunkten vollständig irren sieht.

Schiller hatte eigentümlicherweise alle seine litterarischen Beiträge zum „Wirtemberger Repertorium" anonym erscheinen lassen. Wenn er bei der Selbstrecension der Räuber sein Inkognito hätte wahren wollen, so wäre dies begreiflich gewesen, was ihn aber veranlaßte, für seine übrigen Arbeiten nicht mit seinem Namen einzutreten, wird sich schwer sagen lassen. Es ist dies eine Methode, der er noch auf lange Zeit hinaus treu bleibt. Selbst in seiner berühmten Recension der Bürgerschen Gedichte 1791 ist er trotz lebhafter Aufforderungen Bürgers aus seinem Inkognito nicht herausgetreten. Die weitern kritischen Arbeiten, die er für das „Wirtemberger Repertorium" lieferte, sind mit Gz unterzeichnet. Es sind Urteile über fünf literarische Erscheinungen der Jahre 1781/82.

In der ersten dieser Arbeiten bespricht Schiller den von Stäudlin herausgegebenen „Schwäbischen Musenalmanach

auf das Jahr 1782". Der Ton dieser Recension ist von einer geradezu verletzenden Schärfe; es ist die subjektivste Form der Kritik. Die Sprache wimmelt von Hyperbeln und übertriebenen Bildern, wie Schiller sie in jener Zeit liebte. Die Arbeit ist rein recensorisch, ohne allgemeinere kritische Grundsätze.

Schiller verhält sich gegen den Musenalmanach vollkommen ablehnend. Einige Dichter nennt er und versucht sie aus ihren Beiträgen kurz zu charakterisieren, „die übrigen machen die Masse". Mit beißendem Spott gedenkt er des Titelkupfers, das den Aufgang der Sonne über dem Schwabenland darstellt. Er sieht hierin eine maßlose Überhebung des Herausgebers. Der „Epochemacher" möge sich daher vorsehen, daß er „sich nicht an den Schwertspitzen der Kritik spieße".

Dieser scharfe Ton mußte Stäudlin natürlich sehr verletzen, und so entwickelte sich zwischen beiden eine unerquickliche Fehde, die Schiller selbst später „eine läppische Zänkerei" nennt.

Die zweite Besprechung gilt der Übersetzung eines Voltairischen Lustspiels: „Nanine oder das besiegte Vorurteil". Die wenigen Zeilen dieser Kritik sind von einem geradezu tödlichen Sarkasmus. „Der Übersetzer ist ein Kameralist und findet sich also verpflichtet — den vaterländischen Handelsmann mit Makulatur zu versehen."

Die dritte Recension beschäftigt sich mit einem in Stuttgart erschienenen Buch „Casualgedichte eines Wirtembergers". Sie ist im allgemeinen anerkennend. Schiller findet, daß des Verfassers „herrliches Dichtertalent" ihn zu weit höherem als bloßen Gelegenheitsgedichten qualifiziere. Bemerkenswert ist eine Stelle gegen den Schluß, wo Schiller auf die Alten als Muster hinweist und vor einer Nacheiferung der Franzosen warnt. Schon in seiner Rede „Über das gegenwärtige deutsche Theater" hatte er ja seiner Abneigung gegen die klassische Kunst der Franzosen Ausdruck gegeben.

In der vierten Recension bespricht Schiller ein Buch eines seiner ehemaligen Lehrer, Chr. Schwabs, „Vermischte teutsche und französische Poesieen". Die Kritik ist im ganzen anerkennend. Er nennt die Gedichte „rein, angenehm und fließend versifiziert". Allerdings fehlt ihnen jede Originalität. Der Verfasser giebt selbst zu, daß er dichterischen Beruf nicht in sich

fühle, sondern nur in seinen Mußestunden sich der Poesie widme. Man begreift daher nicht, was den Sohn des Verfassers, den bekannten Dichter Gustav Schwab, veranlaßt hat, in seiner Schillerbiographie Schiller den Vorwurf hämischer, gehässiger Beurteilung zu machen, vielleicht um eine unedle Rache für eine auf der Karlsschule erfolgte Zurechtweisung zu nehmen. Die subjektive Form der Kritik findet man nicht nur hier, sondern überall; in der „Selbstrecension der Räuber" richtet Schiller sie sogar gegen sich selbst. Allerdings behandelt er den Verfasser hie und da mit leisem Spott, aber ganz verdientermaßen. Es wird wohl auf jeden einen fragwürdigen Eindruck machen, wenn ein Dichter zur Empfehlung seiner Gedichte sagt, daß sie seiner Frau gefallen haben. Auch der Vorwurf, daß seine französischen Poesieen nur ein „schlauer Behelf" sind, „Werkeltagsgedanken mit gallischen Flittern zu bedecken", ist durchaus gerecht, wie Schillers Beispiele klar beweisen.

Die fünfte der Schillerschen Bücherrecensionen ist in ihrer Art wohl einzig dastehend. Sie ist gerichtet gegen die in Augsburg erscheinende Zeitschrift „Zustand der Wissenschaften und Künste in Schwaben" und besteht nur aus sieben Worten. Schon in dieser Methode liegt eine schneidende Schärfe, mehr noch in den Worten selbst: „Pardon dem Herausgeber! Er will ja aufhören!"

Schiller zeigt in seinen Bücherrecensionen eine unverkennbare Anlage zum Recensenten, der ja oft mehr durch Schlagfertigkeit und Schneidigkeit als durch Tiefe und ausführliche Begründung seines Urteils erreicht. Abgesehen von der ersten Besprechung, wo er sich durch seine persönliche Abneigung gegen Stäudlin, der mehrere von Schiller für den Musenalmanach eingesandte Gedichte als nicht brauchbar zurückgewiesen hatte, zu sehr fortreißen läßt und im Ausdruck bis zur Beleidigung persönlich wird, hat er sich in den übrigen Besprechungen schon zu einem wirklich recensorischen Stil durchgerungen.

Die nächste kritische Arbeit Schillers ist abermals eine Selbstrecension und zwar der Anthologie, die er in demselben Jahre hatte erscheinen lassen. Diese enthielt vorzugsweise Beiträge von ihm, und so sind es denn fast ausschließlich seine Gedichte, mit denen er sich hier kritisch beschäftigt. Die Arbeit ist wie die

Recension der Räuber und die Bücherrecensionen rein recensorisch. Seine Bemerkungen im einzelnen sind treffend. Er findet in den Lauraliedern zwar „Phantasie und tiefes Gefühl", nennt sie aber doch „überspannt" und voll „unbändiger Imagination". Am Schlusse wendet er sich gegen die Originalitätssucht, die oft in „Verletzung der Regeln des Geschmackes" und „hochtrabende Ruhmredigkeit" ausartet. Er weist auf die Schlichtheit eines Kleist, Uz, Gellert und auf die Griechen und Römer als Vorbilder hin. Auf der Karlsschule hatten jene drei genannten Dichter zu seiner Lieblingslektüre gehört.

Die Gedichte der Anthologie selbst bieten nur geringes Material zu einer kritischen Würdigung Schillers. Es sind eigentlich nur drei, die hierfür in Betracht kommen, „Klopstock und Wieland", „Der einfältige Bauer" und „Die Messiade". So feurig und in jener Epoche überschwenglich auch Schillers Empfinden ist, einem Klopstock vermag er doch nicht in dessen Regionen zu folgen. Davor bewahrte ihn schon eine auch in den Gedichten der Anthologie hie und da recht derb hervortretende, gerade jene Zeit in seinem Leben charakterisierende Betonung der stofflichen Seite des Menschen. Es giebt eine ganze Reihe Gedichte solcher Art, die in der Gedichtausgabe, die Körner veranstaltete, später weggelassen wurden, nur weil ihr Inhalt Körner zu anstößig war. Das Gedicht „Klopstock und Wieland" enthält eine indirekte Kritik der Überstiegenheit Klopstocks. Für Wieland empfindet Schiller Liebe, weil er wie „unsereiner" ist, Klopstock könne er erst lieben, wenn er „überm Strom drüben" sei. Auch das Gedicht „Der einfältige Bauer" weist tadelnd auf die allzu hohen Regionen hin, in denen Klopstocks Muse wandelt. Hier zeigt sich eine Wesensseite Schillers, die in seinen kritischen Äußerungen sonst nicht zu Tage tritt, ein prächtiger Humor. Ein Mann, der durch Himmel und Hölle gereist ist, wie Klopstock in seinem Messias, müßte nach schlichter Bauernlogik doch besonders gut sagen können, „wie Flachs und Weizen wachse". Sein Gevatter Lukas belehrt ihn aber, daß ein „so fürnehmer Mann" nach den schlichten Verhältnissen des Lebens nicht frage. Sollte man aus diesem Gedicht eine kritische Anschauung Schillers herauslösen wollen, was vielleicht nicht ganz am Platze ist, weil man den Versen dadurch ihre humorvolle Harmlosigkeit nehmen würde, so würde sich er-

geben, daß Schiller das Gefühl hat, ein epiſches Gedicht dürfe nicht im Weſenloſen ſchweben, ſondern müſſe die realen Verhältniſſe des Lebens immer im Auge behalten, eine Überzeugung, von der ausgehend er ſpäter in ſeinem Aufſatz über „naive und ſentimentaliſche Dichtung" Klopſtock ſeine Stelle anweiſt. Das kleine Gedicht „Die Meſſiade" zeigt uns wieder den Satiriker Schiller, wie wir ihn ſchon in den Recenſionen des „Wirtemberger Repertoriums" kennen lernten. Es lautet:

„Religion beſchenkte dies Gedicht;
Auch umgekehrt? — das fragt mich nicht."

Ein Gedicht, das den ſcharfen ſatiriſchen Charakter von Schillers kritiſcher Methode in jener Epoche ſehr kennzeichnet, iſt „Die Rache der Muſen". Es iſt gegen die übermäßige Produktion von Muſenalmanachen gerichtet, die oft Mißgeburten ſind. Schiller hat hier wohl den Stäudlinſchen Almanach beſonders im Auge gehabt. Er läßt die Muſen vor Apollo treten und ſich über das heftige und ungebührliche Werben einiger um den Helikon herumſchwärmender „junger Tintenlecker" beklagen. Apollo verfügt, daß eine Furie Melpomenes Gewand anthun ſolle, um jene zu täuſchen. Der Spaß gelingt:

„Die Göttin abortiert hernach,
Kam raus ein neuer — Muſenalmanach."

Wir erkennen hier in dem Kritiker Schiller den Dichter der Räuber wieder. So jäh und leidenſchaftlich wie dort in der Poeſie, drückt er ſich hier in der Kritik aus. Seine Satire iſt oft bitter, ſelbſt derb, aber ſtets zündend; und wenn die ſatiriſchen Gedichte der Anthologie, äußerlich betrachtet, nicht ſelten an den niedrig-burlesken Ton der Bürgerſchen Muſe erinnern, ſo iſt doch der Unterſchied ein fundamentaler; denn nicht das Behagen an dieſem Ton verführt Schiller dazu, ſich desſelben zu bedienen, ſondern er entſpringt bei ihm gerade aus Verachtung des Gemeinen und iſt nur der andere, indirekte Ausdruck ſeines feurigen Enthuſiasmus für das Schöne und Große.

III.

Mannheim.

Gegen Ende des Jahres 1782 tritt ein bedeutender Umschwung in Schillers äußeren Verhältnissen ein. Er verläßt Stuttgart als Flüchtling. Im Anfang des Jahres hatte er den Herzog um Urlaub gebeten, der ersten Aufführung seiner „Räuber" in Mannheim beiwohnen zu dürfen. Sie war ihm verweigert worden. Trotzdem war Schiller nach Mannheim gegangen. Das hatte ihm den heftigen Unwillen des Herzogs und einen vierzehntägigen Arrest zugezogen. Die Verstimmungen wuchsen, und schließlich kam es so weit, daß der Herzog ihm verbot, etwas anderes als Medizinisches drucken zu lassen. Diesen furchtbaren Zwang konnte die nach freier Entfaltung strebende Persönlichkeit Schillers unmöglich ertragen. Er entzog sich ihm durch die Flucht nach Mannheim, wo er durch Dalbergs Vermittelung eine Aussöhnung mit dem Herzog hoffte. Dalberg jedoch ließ ihn fallen. Schiller fürchtete, daß vom Herzog ausgesandte Verfolger ihm auf den Fersen seien. Die spärliche Barschaft, die er mit nach Mannheim gebracht hatte, war erschöpft, er sah sich der bittersten Not ausgesetzt. Da öffnete sich für den gehetzten Flüchtling ein Asyl. Henriette von Wolzogen bot ihm eine Wohnstätte auf ihrem Landhause in Bauerbach bei Meiningen an. Mit Freuden ergriff Schiller die ihm dargebotene helfende Hand. In den ersten Tagen des Dezember langte er in Bauerbach an. Seine energische, in ihrem Wirken stets in die Zukunft gerichtete Persönlichkeit schüttelte die letzten Widerwärtigkeiten schnell ab, und so sehen wir den Verfolgten denn in dem weltabgeschiedenen Bauerbach mit neuer Kraft an neue Pläne gehen.

Das Bedürfnis, sich über das Wesen der Kunst klar zu werden, ist bei ihm äußerst rege. Trotz seiner eifrigen Arbeit an „Kabale und Liebe" wendet er auch theoretischen Studien ein großes Interesse zu. In einem Briefe an Reinwald vom 9. Dezember 1782 bittet er diesen, ihm Lessings kritische Schriften, Homes Grundsätze der Kritik, Ramlers Bibliothek der Künste und Wissenschaften, Sulzer, Garve u. a. zu schicken. Zu einem Studium

dieſer Werke kann es indeſſen nicht gekommen ſein. Von einer aus jenen Schriften etwa gewonnenen kritiſchen Klarheit iſt in ſeinen derzeitigen Äußerungen nicht die Rede. Eine ſtrenge ſyſtematiſche Beſchäftigung war ſchon aus gewiſſen äußeren Anläſſen nicht möglich. Eine zwar vorübergehende, aber ſehr heftige Leidenſchaft für Charlotte von Wolzogen, die Tochter ſeiner mütterlichen Freundin, zog ihn für einige Zeit von allen geiſtigen Intereſſen ab. Zudem iſt der innere Werdeprozeß bei Schiller noch nicht vollendet. Es gährt heftig in ihm. Viele geiſtigen Keime drängen zur Entfaltung. Er vermag es noch nicht, jedem Geiſtesgebiet ſeinen eigenen, ſtreng abgeſchiedenen Wirkungskreis anzuweiſen, der Kunſt den ihrigen, der Moral den ihrigen und ſo fort, ſondern er iſt noch mit allen ſeinen pſychiſchen Kräften an der Kunſt beteiligt. In dem wundervollen Brief an Reinwald vom 14. April 1783 ſpricht er dies aus. Die herrlichen Frühlingstage in dem ſchönen, idylliſchen Bauerbach wirken auf die empfängliche, aller Sorgen enthobene Seele des jungen Dichters in eigener Weiſe. Die Natur „fängt“ ſich in dem „entwölkten, blankeren Spiegel“ ſeiner Seele, er möchte die Welt und in ihr alles Schöne und Große liebend umfaſſen. Dieſe Liebe überträgt er auch auf die Geſchöpfe ſeiner Phantaſie. Die von hohem Idealismus erfüllten Charaktere ſeiner Tragödie „Kabale und Liebe“ ſtehen ſchon klar vor ihm, und in weiter, noch nebelhafter Ferne feſſelt ihn ſchon die Geſtalt des träumeriſchen Prinzen von Spanien mit ihrem eigentümlichen Zauber. Aus dieſer Stimmung heraus, nicht aus klarer, kritiſcher Erkenntnis ſind die Bemerkungen gefloſſen, die er in dieſem Brief über das Weſen der Kunſt macht. „Der Dichter muß weniger der Maler ſeines Helden — er muß mehr deſſen Mädchen, deſſen Buſenfreund ſein“; denn „jede Dichtung iſt nichts anders als eine enthuſiaſtiſche Freundſchaft oder platoniſche Liebe zu einem Geſchöpf unſeres Kopfes“. Nur wenn wir die „Freunde unſerer Helden“ ſind, können wir mit ihnen „zittern, aufwallen, weinen“. Wir finden hier alſo einen durch die Gemütsanlage Schillers nur zu ſehr begründeten und notwendig gemachten Subjektivismus der Kunſt. — Hier begegnen wir auch ſchon dem verhängnisvollen Irrtum, der ja eine Folge jener Auffaſſung iſt, daß die tragiſchen Empfindungen, Furcht und Mitleid, nicht urſprüngliche, ſondern mitgeteilte, „ſympathetiſche“ Empfin-

dungen seien. Solche Gedanken befestigen sich bei Schiller mehr und mehr. Hier erscheinen sie gewissermaßen erst als Vorläufer, um für längere Zeit wieder zu verschwinden. In den „philosophischen Briefen" sind sie dann zu einem System geworden.

Der letzte Brief, den Schiller von Bauerbach schrieb, ist vom 22. Juli 1783 datiert; kurz darauf begab er sich auf die Reise nach Mannheim. Dalberg hatte nämlich gehört, daß Schiller ein bürgerliches Drama, „Luise Millerin", bald vollendet habe und mit den Vorstudien zu einem neuen, von ihm selbst vorgeschlagenen Süjet, Don Karlos, lebhaft beschäftigt sei. Da eine weitere Verfolgung durch den Herzog von Württemberg nicht zu befürchten war, suchte er den jungen Dichter, mit dessen „Räubern" die Mannheimer Bühne so große Triumphe gefeiert hatte, dauernd an Mannheim zu fesseln. Er bot ihm eine Stelle als Theaterdichter an, die Schiller, der nach öffentlicher Wirksamkeit dürstete, annahm, obwohl das Gehalt sehr spärlich war.

Im Herbst 1783 trat Schiller dem von Dalberg gestifteten Theaterausschuß bei. Es war üblich, daß die Mitglieder eingegangene Stücke zur Besprechung überwiesen bekamen. Auch von Schiller liegt ein solches Referat vor über ein ganz der Vergessenheit anheimgefallenes Stück „Kronau und Albertine aus dem Französischen". Die kurze Recension enthält nichts irgendwie Bemerkenswertes, nur daß Schillers Abneigung gegen das französische Drama hier wieder zu Tage tritt: „viel Anstand und wenig Wärme".

Der mit Dalberg eingegangene Vertrag wurde bald gelöst, da Schiller nicht im stande war, in einem Jahre drei Stücke zu liefern, wozu er sich verpflichtet hatte. Er sah sich daher wieder auf die Publizistik als Erwerbsquelle gewiesen. In dem Journal „Von und für Deutschland", das in Ellrich erschien, veröffentlichte er im Oktoberheft ein kurzes Referat „Über Ifflands Spiel des König Lear". Auch diese Arbeit enthält nichts Bemerkenswertes, nur ist die Sprache hier schon viel maßvoller als im „Wirtemberger Repertorium".

Eine publizistische Thätigkeit, die sich darauf beschränkte, Beiträge für andre Journale zu liefern, befriedigte Schiller nicht. Im Juli 1784 übersandte er an Dalberg den Plan zu einer „dramaturgischen Monatsschrift". Sie sollte namentlich dem Interesse des Mannheimer Theaters gewidmet sein. Doch beab-

sichtigte Schiller auch Aufsätze über dramatische Kunst darin zu veröffentlichen. Es ist bei dem bloßen Plane geblieben; Dalberg hatte für das Unternehmen kein Interesse. Schiller aber giebt den Gedanken nicht auf. Er begründet selbständig ein Journal, „Die rheinische Thalia". Die Ankündigung dazu ließ er in dem „Deutschen Museum" 1784 erscheinen. Dies Unternehmen war in großem Stil geplant. Er wollte sich darin über alles aussprechen, was „Herz und Geschmack veredeln, Leidenschaften reinigen und allgemeine Volksbildung wirken" kann. Ein großer Platz sollte dem Theater eingeräumt werden, speciell wieder den Leistungen der Mannheimer Bühne. Schiller zeigt sich hier als ein heftiger Feind des Effekts und unreiner, außerhalb der Kunst liegender Tendenzen. Mit seiner ganzen künstlerischen und moralischen Persönlichkeit tritt er für eine ernste, gediegene Kunstübung ein. Er macht sich sogar eine kritische Prüfung des Beifalls, beziehungsweise der ablehnenden Haltung des Publikums in den einzelnen Fällen zur Aufgabe. Seine Begriffe von dem Wesen der Kunst sind allerdings immer noch dieselben. Der sittliche Wert des Kunstwerks in dem Sinne einer unmittelbaren moralischen Wirkung ist ihm ebenso wichtig wie der ästhetische. Mehr noch als die Äußerungen dieser Vorrede, wo Schiller dies Problem ja nur streifen konnte, zeigt die Rede: „Was kann eine gute, stehende Schaubühne eigentlich wirken?", wie sehr Schiller noch in den alten teleologischen Anschauungen von Kunst befangen ist. Er hielt diese Rede in der „kurpfälzischen deutschen Gesellschaft", der er als Mitglied angehörte. 1785 ließ er sie im ersten Heft der „Thalia" erscheinen. Bei der Specialausgabe seiner „kleineren Schriften" im Jahre 1802 gab er ihr den veränderten Titel: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet".

Diese Arbeit bildet eine Art Ergänzung zu der Abhandlung „Über das gegenwärtige deutsche Theater". Sie ist in ihrem Grunde eine Rettung. Es handelt sich für Schiller darum, die über das Theater herrschenden ungünstigen Meinungen zu beseitigen. Schon allein durch dies Bestreben wird die kleine Schrift notwendig zur Tendenzschrift.

Schon in der Einleitung zeigt sich die Tendenz und auch die Seite, nach der sie gerichtet ist, aufs klarste; es sind die Shaftes-

burysschen Anschauungen, die Schiller auch hier noch vollkommen beherrschen. Er stellt die Frage: „Was wirkt die Bühne?“ — natürlich in ihrer idealsten Vollendung. Das Höchste, was „Philosoph“ und „Gesetzgeber“ erstreben können, ist „Beförderung allgemeiner Glückseligkeit“. Wirkt die Bühne dies, so hat sie „ihren Rang neben den ersten Anstalten des Staates entschieden“.

Im Eingang der eigentlichen Untersuchung weist Schiller der Kunst eine Mittelstellung an zwischen den „feineren Arbeiten des Verstandes“ und den reinsinnlichen Bethätigungen des Menschen. Eine fortgesetzte, angestrengt geistige Thätigkeit ermüdet den Menschen und erweckt in ihm das Bedürfnis nach einer die hohe Spannung seines Geistes lösenden Thätigkeit. Eine Befriedigung der lediglich sinnlichen Triebe erregt Übersättigung und die Sehnsucht nach etwas Höherem. Beide Bedürfnisse, die sich in ihrer Richtung begegnen, befriedigt die Kunst, indem sie sich an den „ästhetischen Sinn“, an das „Gefühl für das Schöne“ wendet. Sie schafft den ersehnten „mittleren Zustand“. Diesem Gedanken Schillers, wonach die Kunst die Eigenschaft hat, einen Ausgleich zwischen der sinnlichen Natur des Menschen und den „höheren Anstrengungen seines Geistes“ herbeizuführen, begegnen wir von nun an häufig, noch in den spätesten Arbeiten auf ästhetischem Gebiet. Diese Beobachtung ist unstreitig richtig. Doch liegt hierin keine Wesenskritik, sondern nur ein *συμβεβηκός* — um einen Aristotelischen Ausdruck zu gebrauchen —, eine Nebenwirkung, die aus ihrem Wesen folgt und diesem notwendig eigen ist.

Nach diesen einführenden Bemerkungen sucht Schiller nun im einzelnen zu bestimmen, was die dramatische Kunst „eigentlich leistet“. Er stellt sie der Religion und dem Staatsgesetz an die Seite. Wie diese hat sie die Aufgabe, in sittlichem Sinne erzieherisch auf die Menschen zu wirken. Sie erreicht es häufig in noch höherem Grade als jene, weil ihr viel wirksamere Mittel zur Verfolgung dieses Zweckes zu Gebote stehen. Die Abscheulichkeit des Undanks z. B. wird im „König Lear“ mit so lebhaften Farben dargestellt, daß „wir alle feierlich Ehrfurcht und kindliche Liebe geloben“. Schiller mag hier bis zu gewissem Grade recht haben; er irrt aber, wenn er diese in diesem Falle lediglich zufällige, in dem Süjet liegende Wirkung zu dem eigentlichen Zweck des Dramas macht. Es handelt sich hier auch nur

wieder um eine Nebenwirkung, die mit dem Wesen der Kunst nicht zu verwechseln ist. Vollends fehl geht Schiller aber, wenn er sagt: „Tausend Laster, die jene“ (die weltliche Gerechtigkeit) „ungestraft duldet, straft sie; tausend Tugenden, wovon jene schweigt, werden von der Bühne empfohlen!“ Dies ist ein Standpunkt, den Lessing in seinen allerersten kritischen Versuchen eingenommen hatte, und den seine klar angelegte Persönlichkeit schnell überwand. Schiller freilich, bei dem leidenschaftlich gesteigertes, ethisches Empfinden oft an die Stelle klaren Urteilens trat, konnte solche, schon in frühester Jugend zu einem Teil seiner Persönlichkeit gewordenen Theorieen nicht so leicht loswerden.

Fein beobachtet ist das, was er über die Wirkungen des Lustspiels sagt: „Spott und Verachtung verwunden den Stolz des Menschen empfindlicher, als Verabscheuung sein Gewissen foltert.“ Nur verfällt er hier natürlich in denselben Irrtum, solche Nebenwirkung des Lustspiels diesem als Zweck zu vindizieren. Er geht noch weiter. Die Schaubühne ist auch „eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das Leben“. Die Heuchler und Schelme sind auf der Bühne entlarvt; wir kennen sie nun und wissen ihnen im Leben auszuweichen!

Durch die Bühne lernen wir ferner Gerechtigkeit und Milde. Die diesbezüglichen Ausführungen sind äußerst interessant. Schiller streift hier nahe an die tragische Wirkung, die Erregung von Furcht und Mitleid, ohne sie doch sicher zu erfassen; er ist in seinen moralisierenden Tendenzen noch zu sehr befangen. Die Bühne „lehrt uns gerechter gegen den Unglücklichen sein und nachsichtsvoller über ihn richten“. Hätte er die Frage nach dem Warum gethan, er hätte das Richtige, die tragische Furcht, kaum verfehlen können. „Mischen wir nicht alle eine Thräne des Mitleids in unser Verdammungsurteil?“ Damit berührt er die zweite tragische Wirkung, die er also in ihrer Realität erkennt, aber nur vom Standpunkte der moralischen Bedeutung, nicht der Reinigung dieses Affekts würdigt.

Soweit die „sittliche Bildung“! Ein gleiches Verdienst gebührt der Bühne für die „Aufklärung des Verstandes“. Gegen eine falsche und äußerliche Urteilsweise in religiös dogmatischer Beziehung hat „Nathan der Weise“ mit Glück gewirkt. Es wäre wünschenswert, wenn es auch ein Drama gäbe, das z. B.

und besser"; er verläßt den Saal mit dem Vorsatz, „eine schöne That ohne Zeugen zu thun".

Im ersten Heft der „rheinischen Thalia" 1785 veröffentlichte Schiller ein „Repertorium des Mannheimer Nationaltheaters von Januar bis März 1785". Zur Kritik der aufgeführten Stücke ist äußerst wenig gesagt; er verweilt vorwiegend bei der schauspielerischen Darstellung. Der Ausdruck ist häufig scharf und ironisch, ähnlich wie in seinen Recensionen des „Wirtemberger Repertorium".

IV.

Im Bunde mit Körner.

Schiller hatte in Mannheim das nicht gefunden, was er bei seinem Scheiden aus Bauerbach gehofft hatte. Die Lösung des mit Dalberg abgeschlossenen Vertrages hatte eine tiefe Verstimmung zwischen beiden Männern zur Folge. Sie wurde allerdings wieder ziemlich ausgeglichen durch die gemeinsame Mitgliedschaft in der „kurpfälzisch deutschen Gesellschaft", wo sich die Interessen beider begegneten. Hier fand Schiller aber in anderer Beziehung Enttäuschung und Verdruß in Fülle. Der Plan zu einer „Mannheimer Dramaturgie", den Schiller mit der ganzen Lebhaftigkeit seines Wesens erfaßt hatte, wurde hier mit Lauheit, ja mit Gleichgültigkeit aufgenommen. Persönliche Mißhelligkeiten mit einzelnen Mitgliedern traten hinzu. Im Januar 1785 äußert er sich in einem Brief an Dalberg sehr bitter über die elende Aufführung, die seinem Drama „Kabale und Liebe" zu teil geworden war. Aus dem Brief ist ersichtlich, daß es zwischen ihm und Dalberg direkt zum Bruch gekommen sein muß. Alle diese unerquicklichen Verhältnisse mußten ihm den Aufenthalt in Mannheim verleiden. Er folgte daher mit Freuden einer Einladung, die im Januar 1785 von Körner in Leipzig an ihn ergangen war, Mannheim zu verlassen und nach Leipzig zu kommen, wo aufrichtige Verehrer und Freunde seiner harrten. Schon im Juni

1784 war von dieser Seite eine enthusiastische Kundgebung an ihn erfolgt. Im April 1785 verläßt er Mannheim, wo „Menschen, Verhältnisse, Erdreich und Himmel ihm zuwider" geworden waren, und begiebt sich nach Leipzig, später dann zu Körner nach Dresden.

Dieser Schritt ist für Schillers geistige Entwickelung auch in ästhetischer Beziehung von großer Bedeutung geworden. Er fand in Körner einen Mann, dessen ganze Persönlichkeit kühler und klarer angelegt war als die seinige. Außerdem hatte Körner durch gründliches Studium tüchtige Kenntnisse und Urteile gesammelt, im Gegensatz zu Schiller, dessen überhastetes, infolge der drückenden materiellen Verhältnisse unstetes Leben ihn zu einem geistigen Sammeln und Arbeiten nicht hatte kommen lassen, abgesehen davon, daß in Schillers produktiver Natur Phantasie und Gefühl stets die erste Rolle spielten. So ist es denn auch Körner, der in den ersten der folgenden Jahre in allen geistigen, vorzugsweise philosophischen Fragen die Führung übernimmt. Auf seine Anregung arbeitet sich Schiller mehr und mehr in diese Dinge hinein und macht sich schließlich auch an das Studium Kants, dessen gründlicher Kenner Körner war. In dieser Epoche ändert sich das geistige Verhältnis beider Freunde. Schiller steht in seiner philosophischen Bildung nun im wesentlichen auf dem Standpunkt Körners. Sein produktiver Geist befähigt ihn, diese Gedanken selbstschöpferisch weiter zu entwickeln, und nun ist es Schiller, der die geistige Führerschaft antritt, in seinen Ideen allerdings immer noch bestimmt von dem klaren, sichern Urteil des Freundes.

Diese Freundschaft erzeugte neben dem sich stets vertiefenden Gefühl der Freunde für einander auch manche edle Frucht, die der Allgemeinheit zu gute kam. Ziemlich bald faßten sie den Plan, sich über Gott, Welt und Kunst in einem philosophischen Briefwechsel auszusprechen. Er liegt uns vor in den „philosophischen Briefen zwischen Julius und Raphael". Die Briefe des Julius sind von Schiller, die Raphaels von Körner geschrieben. Veröffentlicht wurden sie 1786 im dritten Heft der „Thalia" — Schiller hatte nach seiner Übersiedelung das „Rheinische" weggelassen —, der letzte Brief 1789 im siebenten Heft.

In diesem Briefwechsel ist ästhetischen Fragen ein großes Feld gelassen. Sie versuchen aber nicht, von einzelnen Kunstwerken ausgehend, das Wesen der Kunst zu ergründen, sondern

sie weisen aus dem Ganzen einer zwar tiefen, aber vorwiegend auf das Gefühl gegründeten philosophischen Anschauung der Kunst ihre Stelle an. Hier interessiert diese Entwickelung Schillers nur insofern, als sie für sein kritisches Urteil in gleichzeitigen Briefen und in spätern kritischen Werken bestimmend ist.

Schiller überträgt auf das Universum die „Kunstidee". Gott ist der Künstler und die Welt sein Kunstwerk. Die Schönheit und Harmonie dieses Kunstwerks zu erkennen, ist die höchste Pflicht aller. Dadurch, daß wir die Harmonie anschauen, empfinden wir sie und machen sie uns zu eigen. Unser Wesen wird dadurch reicher und edler. Auf Grund dieser Erfahrung müssen wir, da wir uns selbst lieben und nach einem möglichst hohen Zustand von Glückseligkeit streben, bemüht sein, um uns Harmonie und Vollkommenheit hervorzubringen. Dieser Wunsch aber ist Liebe, da er identisch ist mit „Begierde nach fremder Glückseligkeit".

Es ist also eigentlich nur wieder der Shaftesburysche Standpunkt, den Schiller hier in etwas veränderter Fassung geltend macht, wie denn auch ein wesentlicher Teil der „Julius-Briefe", „die Theosophie des Julius", der früheren Epoche entstammt. Ein neues Moment bringt er bloß hinein durch die Motivierung unseres Wunsches, Harmonie zu verbreiten. Während er früher einfach sagte, es sei die höchste Pflicht des einzelnen, in diesem Sinne zu wirken, darnach werde ihm sein „Rang in der Geisterwelt" angewiesen, sucht er diesen Punkt jetzt innerlich zu begründen. Auch darin, daß er die Harmonie in der Welt nicht beweist, sondern sie nur konstatiert, steht er ganz auf dem Boden des Shaftesburyschen Optimismus, der die Vollkommenheit der Schöpfung, des Werkes Gottes, einfach voraussetzt und der Philosophie nur die Aufgabe zuweist, diese a priori erkannte Wahrheit noch wissenschaftlich zu begründen. — Es war Liebe zu der Welt, die Gott veranlaßte, sie zu schaffen; Liebe zu dem Kunstwerk, das er im Busen trug. Also Liebe muß den Künstler zu den Geschöpfen seines Geistes beseelen. Es ist dies der Standpunkt, den Schiller schon in dem oben behandelten Brief an Reinwald[1]) einnahm; hier ist er, worauf dort schon hingewiesen wurde, zum System geworden.

---

[1]) Seite 19 f.

In Zeiten, wo Körner und Schiller sich voneinander trennen mußten, trat an Stelle des persönlichen Verkehrs ein eifriger Briefwechsel. Auch für Schillers Beurteilung als Kritiker giebt er manchen schätzenswerten Anhalt. Der Brief Schillers vom 15. April 1786 enthält eine interessante Kritik über seine eigene dichterische Persönlichkeit. Er findet in sich eine Mischung von „Spekulation und Feuer, Phantasie und Ingenium". Er verhehlt es sich nicht, daß er da, wo er nur denken sollte, empfindet. Die philosophischen Briefe sind ja das treffendste Beispiel für die Richtigkeit dieser Selbstkritik. Daher „diese Dunkelheit, diese Anarchie der Ideen".

Hie und da finden sich in den Briefen auch Urteile über Werke der schönen Litteratur. In dem Brief vom 22. April 1787 bespricht er ein modernes französisches Buch: „Liaisons dangereuses". Er schätzt am meisten die „nachlässig schöne, geistvolle Schreibart", die er nicht glaubt erreichen zu können. Ueber den Kunstzweck sind seine Meinungen noch dieselben. Es sind „wirklich edle Gefühle", die ihm die Lektüre gegeben hat. — Über „Charles XII." von Voltaire, auf dessen Lektüre ihn Körner hingewiesen hatte, äußert er sich in einem Brief an diesen Ende April 1787. Er findet ihn „mit Genie" geschrieben, zugleich sehr würdig, „in einem gewissen Anstrich von Altertum". So wünschte er sich die Geschichte Friedrichs des Großen. — Ein Brief vom 20. August 1788 enthält eine treffende Kritik seines eigenen Stils, der sich „durch Spitzfindigkeit, Künstlichkeit, Witzelei sehr von der wahren Simplicität zu entfernen anfängt". Er vergißt, daß er diese auch früher nie besessen hatte.

V.

Weimar und Jena.

Im Juli 1787 begab sich Schiller auf unbestimmte, wie er hoffte, lange Zeit nach Weimar. Mehrere Umstände vereinigten sich, ihm diese Übersiedelung wünschenswert zu machen. Er wollte Körners so edelmütig gewährte Gastfreundschaft nicht

länger in Anspruch nehmen. Eine leidenschaftliche, jedoch aussichtslose Liebe zu Henriette von Arnim erweckte in ihm die Sehnsucht, Dresden zu verlassen. Weimar übte auf ihn einen unwiderstehlichen Zauber aus. Die hervorragendsten Geister der Nation hatten hier ihre Wohnstätte. Es drängte ihn, in nähere Berührung mit ihnen zu kommen und *an* ihnen und *zu* ihnen emporzuwachsen.

Wieland, zu dem Schiller sich in der ersten Zeit am meisten hingezogen fühlte, gewann ihn als Mitarbeiter für seinen „deutschen Merkur", der einer jungen energischen Kraft sehr bedurfte. Hier gelangten 1788 Schillers epochemachende „*Briefe über Don Karlos*" zum Abdruck, im Juliheft Brief 1—4, im Dezemberheft Brief 5—12. Das Stück hatte die verschiedenartigsten Beurteilungen gefunden. Von gewissen Seiten war es wegen offenbarer Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten in Handlungen und Charakteren heftig getadelt worden. Andererseits wieder hatte man es enthusiastisch gelobt. Keiner Kritik aber war es gelungen, den richtigen Standpunkt dem Drama gegenüber einzunehmen. Schiller sah sich daher veranlaßt, zur Beleuchtung des anscheinend sich Widersprechenden einiges zu sagen.

Man ist der Ansicht gewesen, daß Schiller besonderen Bezug auf eine in der „Jenaischen Litteraturzeitung" 1788 erschienene Kritik genommen habe. Goedeke meint dagegen, es sei eine in „Göschens kritischer Übersicht der neuesten schönen Litteratur der Deutschen" erschienene Beurteilung, gegen die Schiller polemisiert. Bestimmt läßt sich beides nicht nachweisen, oder besser eine Beziehung auf beide Recensionen wird wohl das Richtige sein. Schiller wird bei seiner Abfassung der „Briefe" kaum an eine einzige bestimmte Recension gedacht haben, sondern eine Abwehr aller der irrigen Meinungen im Auge gehabt haben, die ihm darüber, sei es aus Zeitungen, sei es aus mündlicher Mitteilung, bekannt geworden waren.

Im ersten Brief gesteht er zu, daß eine gewisse Ungleichheit im Stück vorhanden sei. Dies liege daran, daß er für den vierten und fünften Akt ein „ganz anders Herz mitbrachte als für den ersten bis dritten". Karlos „war in seiner Gunst gefallen", weil er ihm „an Jahren so weit vorausgesprungen" war.

Das Interesse für Posa war an seine Stelle getreten. Er tröstet sich mit dem Gedanken, daß einem andern die Vereinigung dieser beiden mit verschiedenem Herzen gearbeiteten Teile auch nicht besser gelungen wäre.

In den Briefen zwei bis vier wendet er sich dann im einzelnen gegen die Ausstellungen, die man an seinem Drama gemacht hat. „Der Charakter des Marquis Posa ist fast durchgängig für zu idealisch gehalten worden." Der Vorwurf ist nicht berechtigt; auch sonst hat es Menschen von ähnlicher Gesinnungs- und gleicher Handlungsweise gegeben. Er nennt Curtius und Regulus. Das Unrichtige müßte also in dem Widerspruch solcher Gesinnungen gegen das damalige Zeitalter liegen. Die Widerlegung dieses Einwands giebt Schiller zu sehr treffenden Bemerkungen Anlaß. Die Epoche Philipps II. mußte der Entwickelung eines Charakters wie Posa gerade entgegenkommen. Es war eine Zeit des Übergangs von Despotie zu freierer Staatsform, von Vorurteilen zu Vernunft, „von jeher die Geburtsstunde außerordentlicher Menschen". Auch etwas drittes, das man vielleicht noch als verfehlt an dem Charakter Posas anführen könnte, daß nämlich „idealische Schwärmerei nicht mit solcher Konsequenz realisiert zu werden pflegt", weist Schiller treffend zurück. Es hat Beispiele gegeben, wo Männer für abstrakte Lehrsätze, für mathematische Wahrheiten ihr Leben in die Schanze geschlagen haben, sollte man es nicht für so hohe sittliche Ideale können?

Ein weiterer Irrtum herrscht in der Auffassung von Posas Tod. Man hat ihn stets als Beweis schwärmerischer Freundschaft genommen. Von dieser Freundschaft ist nur bedingungsweise die Rede. Sie ist durchaus nicht das leitende Motiv für Posas Handeln. Ihn bestimmen einzig seine Ideen von Menschheitsbeglückung. Karlos scheint ihm die geeignete, mit den nötigen Machtmitteln ausgerüstete Persönlichkeit, diese Ideen zu verwirklichen. Sobald er dies empfindet, nimmt er Karlos' dargebotene Freundschaft an und erwidert ihm seine Liebe, also nicht um seiner Person willen, sondern weil er sein Ideal von Menschenglück in ihn, den gehofften Verwirklicher dieses Ideals, überträgt und in ihm nur „seine feurig geliebte Menschheit" umarmt. — Sehr überzeugend sind gewisse Einzelheiten, an denen Schiller nachweist, wie in der That die von ihm angegebenen Motive die neugestaltete Dichtung

beherrschen. Nur zwei seien erwähnt. Als Posa Karlos, den er in Alkala feurig, nach Thaten dürstend, erfüllt von seinen Idealen von Menschenbeglückung zurückgelassen hatte, in Madrid „zusammengedrückt, ohne Energie", gebrochen durch seine unglückselige Liebe wiederfindet, ist es nicht liebevolle Teilnahme des Freundes für den Freund, was bei ihm zum Ausdruck kommt, sondern Unmut darüber, daß er den gehofften Befreier so anders findet, als er ihn verlassen. Ferner sucht er ihn zu bewegen, heimlich nach Flandern zu gehen und in offener Empörung gegen seinen Vater sich an die Spitze des Aufstandes zu stellen. Würde er lediglich das Wohl des Freundes im Auge haben, er hätte ihm diesen Rat nicht gegeben.

In den drei ersten der nun folgenden Briefe, deren Abfassung, wie schon oben gesagt ist, ein halbes Jahr später fällt, beschäftigt sich Schiller noch weiter mit dem Beweis, daß nicht Freundschaft für Karlos, sondern seine Ideale von Menschenglück Posas Handlungsweise bestimmen. Er bringt zur Klärung dieser Auffassung noch sehr wichtige Gründe bei. Am wichtigsten und thatsächlich von unumstößlicher Beweiskraft ist der, daß Posa sich mit seinen Entwürfen, die ja „das eigentliche Band seiner Freundschaft zu Karlos" sind, an Philipp wendet, von der freilich trügerischen Hoffnung geleitet, durch ihn schneller zu den gewünschten Zielen zu gelangen. Karlos ist ihm also nur, wie auch Philipp es sein soll, Mittel zu einem höheren Zweck. In den Mund des Königs legt der Dichter mit klaren Worten sein Urteil über Posa, und es ist in der That unbegreiflich, wie die zeitgenössische Kritik daran hatte vorbeigehen können:

„Der Freundschaft arme Flamme
Füllt eines Posa Herz nicht aus.
Das schlug der ganzen Menschheit.
Seine Neigung war
Die Welt mit allen kommenden Geschlechtern."

Man hatte dem Stücke ferner den Vorwurf mangelnder Einheit gemacht. Teils scheine Liebe das Leitmotiv zu sein, teils Freundschaft, jedes für einige Akte. Im achten und neunten Brief sucht Schiller diesen Einwand zu widerlegen. Es ist weder Liebe noch Freundschaft, was das Ganze beschäftigt. Wäre letzteres der Fall, so wäre das Ende der Tragödie mit dem Opfer-

tode Posas erreicht. Die eigentlichen Ziele liegen aber jenseits dessen. Sie sind ausgedrückt durch die an Karlos gerichteten Worte der Königin, als dieser, durch Posas Tod im Innersten seines Wesens verwandelt, seiner unseligen Liebe abschwört und über der Asche Posas ein „Paradies" verspricht:

„So hab' ich Sie gewollt!
Das war die große Meinung seines Todes."

Die Einheit des Stücks liegt also in dem zwischen den beiden Freunden herangereiften „enthusiastischen Entwurf, den glücklichsten Zustand hervorzubringen, der der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist". Auf diesen Gesichtspunkt sind alle Situationen hingearbeitet. Die Freundschaft mußte zur Erreichung jenes Zieles dienen. Der Liebe bedurfte der Dichter, um an den aus ihr hervorwachsenden Konflikten, namentlich in Bezug auf die Prinzessin Eboli, zu zeigen, daß Karlos würdig sei, seine Aufgabe zu erfüllen.

Brief zehn ist von besonderer Wichtigkeit. Er enthält einige allgemeine kunstkritische Bemerkungen. Hiernach vermischt Schiller das Ästhetische immer noch mit andern Geistesgebieten. Ziemlich wegwerfend spricht er davon, daß einige „vielleicht nichts als das Gemälde einer Leidenschaft" erwartet hätten, und erkennt nicht, daß diese Praxis geeigneter ist, die tragischen Wirkungen, Furcht und Mitleid, zu erzielen als die von ihm empfohlene, „Wahrheiten, die jedem, der es gut mit seiner Gattung meint, die heiligsten sein müssen, und die bis jetzt nur das Eigentum der Wissenschaft waren, in das Gebiet der schönen Künste herüberzuziehen".

Im elften und zwölften Brief widerlegt Schiller die letzten und am schwersten wiegenden Einwendungen, die Posas rätselhaftes Benehmen Karlos gegenüber und seinen Tod betreffen. Man hat Posas Betragen „rätselhaft" gefunden, weil er Karlos „blind, wie einen Unmündigen" leitet und ihn dadurch an den „Rand des Untergangs" führt. Die Motive zu dieser Handlungsweise entsprechen jedoch vollkommen der edlen Gesinnungsweise, die Schiller seinem Posa beilegt, und sodann gehen sie aus der autoritativen Eigenwilligkeit hervor, mit der er, von seiner Idee geleitet, für den Freund zu handeln sich anmaßt. Schiller deckt damit eine Intention seines dramatischen Plans auf, die der Kritik und dem gesamten Publikum verborgen geblieben war und die doch von entscheidender Wichtigkeit sein sollte; denn diese Eigen-

tümlichkeit in der Handlungsweise des Helden sollte seine tragische Hamartie bedeuten und von innen her seinen selbstgewählten Untergang erklären. — Diesen Untergang haben viele Kritiker für nicht notwendig gehalten; sie haben getadelt, daß er „sich mutwillig in einen gewaltsamen Tod stürze". Dieses Urteil entspringt, abgesehen davon, daß sie die in seiner Eigenwilligkeit liegende tragische Hamartie, die die tragische Sühne zur Folge hat, nicht erkannten, der falschen Auffassung, in Posas Tod nur einen Freundschaftsbeweis zu sehen. In Wahrheit sind seine Motive wieder nur die, welche seine gesamte Handlungsweise leiten: „Er stirbt, um für sein in des Prinzen Seele niedergelegtes Ideal alles zu thun und zu geben, was ein Mensch für etwas thun und geben kann, das ihm das Teuerste ist." Auch insofern ist sein Tod vollkommen motiviert und gehört sogar notwendig in die Ökonomie des Stückes hinein. Karlos wird dadurch von seiner unglückseligen Liebe abgezogen, er erkennt „die große Meinung seines Todes", und das technische Ziel des Dramas ist damit erreicht.

Berger glaubt[1]) in den „Briefen über Don Karlos" bereits einen bedeutenden Fortschritt für Schillers kunstkritische Erkenntnis konstatieren zu müssen. Er fußt auf einer Stelle des ersten Briefes. Schiller sagt dort: „Schlimm für den Autor und sein Werk, wenn er es auf die Divinationsgabe und die Billigkeit seiner Kritiker ankommen ließ, wenn er den Eindruck desselben von Eigenschaften abhängig machte, die sich nur in sehr wenigen Köpfen vereinigen. Es ist einer der fehlerhaftesten Zustände, in welchen sich ein Kunstwerk befinden kann, wenn es in die Willkür des Betrachters gestellt worden ist, welche Auslegung er davon machen will." Berger ist der Meinung, daß Schiller mit diesem einzigen Gesichtspunkt, von dem aus man ein Kunstwerk nur betrachten könne, dessen eigene Schönheit meint. Er findet also, daß Schiller sein teleologisches Kunstprincip hier bereits aufgiebt und den Zweck des Kunstwerks in dieses selbst verlegt. Dies ist entschieden zu bestreiten. Schiller denkt hier nur an die falschen Auffassungen, die über Charaktere, Gang und Inhalt seines Dramas, also lediglich technische Dinge, in Kurs waren. Sämtliche Briefe befassen sich ja mit diesen Fragen. Obiger Satz ist nur als ein-

[1]) Berger, Die Entwickelung von Schillers Ästhetik. Seite 62.

leitender Gedanke hierzu zu verstehen. Außerdem würde der zehnte Brief, in dem Schillers immer noch teleologische Kunstauffassung mit Klarheit zum Ausdruck kommt, einen unerklärlichen Widerspruch zu dieser Äußerung des ersten Briefes bilden.

Um so überraschender ist eine Äußerung in einem gleichzeitigen Briefe an Körner (25. Dezember 1788). Schillers „Götter Griechenlands" hatten von Stolberg eine einseitige Beurteilung erfahren. Er sah in der Trauer um die schöne vergangene Griechenwelt ein Vergehen gegen die christliche Religion. Infolge dieser Ausstellung erwacht Schillers kritisches Gefühl plötzlich mit großer Klarheit. „Ich bin überzeugt," so schreibt er, „daß jedes Kunstwerk nur sich selbst, d. h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf und keiner andern Forderung unterworfen ist." Also eine plötzliche Abkehr von der bisherigen teleologischen Kunstauffassung! Statt dessen verlegt er den Kunstzweck in das Kunstwerk selbst. Eine weitere Stelle zeigt fast noch deutlicher den Bruch mit den bisherigen moralisierenden Tendenzen: „der, der zwischen Schönheit und Moralität, oder was es sonst sei, unstet flackert oder um beide buhlt, verdirbt es leicht mit jeder." Der gewaltige Gegensatz zwischen dem zehnten Brief aus den „Briefen über Don Karlos" und diesem Brief, Äußerungen derselben Epoche, ist allerdings im höchsten Maße auffallend. Sicherlich läßt er sich dadurch erklären, daß Schiller in diesem Briefe an Körner sich nicht aus einem philosophisch-ästhetischen System heraus äußert, sondern lediglich sein Interesse als schaffender Künstler gegenüber einer einseitigen, ungerechten Kritik wahrnimmt. In solchen Fällen zeigt sich auch später in seinem Urteil, das durch sein bloßes Kunstgefühl, wie ja schon aus seiner dichterischen Praxis hervorgeht, stets sicherer geleitet wurde als durch seine theoretischen Philosopheme, eine merkwürdige Klarheit und Richtigkeit. Schon in den Briefen an Dalberg, wo er dessen Änderungsvorschlägen in Bezug auf die „Räuber" entgegentrat, fand sich Gelegenheit, dies zu beobachten. In seinen frühesten philosophischen Versuchen dagegen und in den „Philosophischen Briefen", wo er aus einer ganzen Weltanschauung heraus der Kunst ihre Stelle anweist, war er stets irre gegangen. In den „Briefen über Don Karlos" hatte er nur Ausstellungen technischer Beziehung abzuwehren gebraucht. Sein kritisch-ästhetischer Standpunkt war daher derselbe geblieben.

Hier, in den „Göttern Griechenlands“, sieht sich Schiller von einer viel ernsteren Seite angegriffen. Das, worin er selbst bisher den innern Wert des Kunstwerks gesetzt hatte, nämlich die Fähigkeit, moralisch bildend zu wirken, sieht er hier seinem Gedichte abgesprochen, ja eine negative Wirkung in dieser Beziehung wird ihm zum Vorwurf gemacht. Eine plötzliche, strenge Scheidung des Moralischen vom Ästhetischen tritt an Stelle der frühern Vermischung dieser beiden Begriffe. Schiller, der Künstler, flüchtet in das Gebiet des letzteren. Verstöße gegen das Moralische gehen ihn nichts an, wenn sie aus ästhetischen Gründen gerechtfertigt sind: „Wenn ich aus den Gebrechen der Religion ein schönes, übereinstimmendes Ganze zusammenstelle, so ist mein Kunstwerk gut.“ Allerdings spricht er der Kunst, was auch zu weit ginge, eine moralische Wirkungsfähigkeit nicht ganz ab, „der Dichter, der sich nur die Schönheit zum Zwecke setzt“, wird sie „gleichsam zur Zugabe“ mit erreicht haben. Er sieht hierin aber an dieser Stelle nur eine Nebenwirkung der Kunst, nicht mehr ihre Aufgabe.

Höchst interessant ist dieser Brief auch dadurch, daß Schiller hier auf seinen in der Recension der „Räuber“ schon gestreiften Begriff des „Idealischen“ ausführlicher zurückkommt. Er macht einen Unterschied zwischen „wirklich“ und „idealisch“ oder „kunstmäßig ausgewählt“. Nur letzteres eignet sich für künstlerische Darstellung. Vorwiegend aus diesem Gesichtspunkte beurteilt Schiller später Bürgers Gedichte.

Eine Ergänzung zu diesen Ausführungen bildet ein Brief an Caroline von Beulwitz, seine nachmalige Schwägerin, vom 10. Dezember 1788. Es findet sich hier dieselbe Unterscheidung wie in dem Briefe an Körner, nur daß Schiller hier statt „wirklich“ und „idealisch“ „historische Wahrheit“ und „innere Wahrheit“ sagt, die er „die Kunstwahrheit nennen“ möchte.

Auch in dieser Epoche sieht sich Schiller, zum Teil aus materiellen Gründen, veranlaßt, als Recensent thätig zu sein. Er schrieb für Wielands „Merkur“ 1788 im Juni eine Recension über Goldonis Memoiren. Von der „Jenaischen Litteraturzeitung“ erhielt er im Januar 1789 den gleichen Auftrag. Beide Recensionen sind in sehr geschmackvoller Sprache abgefaßt. Schiller hat die subjektive Form der Kritik, wie sie aus dem „Wirtemberger

Repertorium" und auch noch aus der Mannheimer Zeit bekannt ist, nun abgelegt. Allgemeine kritische Gesichtspunkte stellt er hier nicht auf, ebensowenig in fünf weiteren kleinen, in der „Jenaischen Litteraturzeitung" erschienenen Recensionen.

Die erste derselben beschäftigt sich mit dem „Versuch eines historischen Gemäldes zur Geschichte Friedrichs des Großen", einem Buch, das 1787 erschienen war. Aus den wenigen Zeilen dieser Recension spricht nur der Historiker: „Kein Versuch ist ohne Nutzen, der nur eine neue Thatsache" zur Geschichte dieses Mannes liefert.

In der zweiten Recension bespricht er eine allegorische Erzählung „Dya-ha-sore oder die Wanderer". Der springende Punkt ist glücklich und scharf herausgehoben. Durchgängig sei in der Erzählung eine arge Vermengung von Abstraktem und Symbolischen vorhanden. Während eine Idee symbolisch anschaulich gemacht wird, wird zugleich über diese Idee abstrakt philosophiert.

In der dritten Recension, einer Kritik der „Historisch-kritischen Encyklopädie über verschiedene Gegenstände, Begebenheiten und Charaktere berühmter Menschen" von H. G. Hoff, enthüllt Schiller mit sachlichen, schlagenden Beweisgründen auf einer halben Seite des Verfassers ganze Jämmerlichkeit.

Auch die vierte Recension über „Beiträge und Sammlungen zur Sittenlehre" von Hofrat von Eckhartshausen ist für den Verfasser geradezu tödlich. Zwei seinem Buch entnommene Sätze genügen, seine Geschmacklosigkeit und Gespreiztheit darzuthun.

In der fünften Recension über „Historische Nachrichten von dem letzten Lebensjahre Friedrichs II. von Preußen", einer Übersetzung aus dem Französischen, sind es namentlich sprachliche Härten, die Schiller tadelt.

Neben diesen kleinen Arbeiten erschien 1788 in der „Jenaischen Litteraturzeitung" aus Schillers Feder eine sehr umfangreiche Recension „Über Egmont, Trauerspiel von Goethe".

Im Gegensatz zu den kleinen Recensionen sind hier auch allgemein kritische Grundsätze ausgesprochen. Schon die Einleitung ist, wie auch später in den Recensionen über die Gedichte Bürgers und Matthisons, weit ausgeholt. Schiller unterscheidet drei Gattungen der Tragödie. Entweder sind es Handlungen und Situa-

tionen, die dem Dichter zum Stoff dienen, oder Leidenschaften oder schließlich Charaktere. Wie aus dem Schlußsatz des einleitenden Abschnitts hervorgeht, will Schiller letztere Gattung, die Charaktertragödie, nicht recht anerkennen: „Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, wie weit oder wie wenig sich diese neue Gattung mit dem letzten Zweck der Tragödie, Furcht und Mitleid zu erregen, verträgt; genug, sie ist einmal vorhanden und ihre Regeln sind bestimmt."

Von größerer Wichtigkeit ist, daß in diesem Satz plötzlich eine Kunstanschauung ausgesprochen wird, die mit der bisher vertretenen nicht die mindeste Ähnlichkeit hat. In dem zehnten Brief über Don Karlos, dessen Abfassung genau in dieselbe Epoche fällt, wie die der Egmontrecension, setzte Schiller den Kunstzweck noch in sittliche Veredelung. Hier finden wir plötzlich einen rein ästhetischen Standpunkt, „letzter Zweck" der Tragödie ist die Erregung der tragischen Affekte Furcht und Mitleid.

Dieser unvermittelte Übergang von der Shaftesburyschen Kunstauffassung zur Aristotelischen muß aufs höchste überraschen. Es ist klar, aus welcher Quelle Schiller solche Anschauungen schöpfte, und sicherlich sagt man nicht zu viel, wenn man behauptet, daß er, ehe er an die Recensierung des Egmont ging, sich mit den Hauptforderungen der Hamburger Dramaturgie rasch noch vertraut zu machen suchte. Eine solche Vorbereitung schien erwünscht, denn es war natürlich, daß eine Recension Schillers über die neueste dramatische Schöpfung Goethes in der litterarischen Welt Aufsehen erregen würde. Man darf also dem Umstand, daß Schiller hier in Bezug auf das Tragische auf dem Standpunkt der Aristotelischen Kunstauffassung steht, nicht eine allzu hohe Bedeutung beimessen. Ein solches Urteil hat nur Wert, wenn es allmählich herangereift, organisch geworden, nicht plötzlich über Nacht entstanden ist. Schiller eignet sich hier also den Aristotelisch-Lessingschen Standpunkt nur äußerlich an, ohne daß er ihm zur ästhetischen Überzeugung geworden ist. Im Grunde steht er noch ganz auf dem Boden seiner alten Anschauungen. Der ganze weitere Gang der Recension beweist das; er beurteilt den Charakter Egmonts vorwiegend aus moralischen Gesichtspunkten. Ebenso spielt in späteren, spekulativ-ästhetischen Aufsätzen das Moralische immer noch eine große Rolle.

Hätte er sich gründlich in Lessing hineingearbeitet und dessen ästhetische Ansichten zu seiner Überzeugung gemacht, so wäre dies schlechterdings unmöglich.

In allen wesentlichen Pynkten der nun folgenden Besprechung des Goetheschen Trauerspiels läßt sich Schiller von den allzu eng gefaßten Lessingschen Forderungen für die dramatische Verwertung historischer Charaktere leiten. Dazwischen macht sich sein alter, moralisch-teleologischer Kunststandpunkt lebhaft geltend. Schon eines von diesen hätte genügt, die Recension völlig fehl gehen zu lassen. Nun kommt noch als Drittes hinzu, daß seine Auffassung von der Anlage des Stücks, der Bedeutung Egmonts für das dramatische Ganze nicht völlig zutreffend ist. Schiller sieht nämlich in Egmont lediglich ein Charakterstück, „eine bloße Aneinanderstellung mehrerer einzelner Handlungen und Gemälde, die beinahe durch nichts als den Charakter zusammen gehalten werden". Bis zu gewissem Grade hat Schiller unstreitig recht, aber nur bis zu gewissem Grade. Er übersieht, daß Egmont ein gewissermaßen typischer Charakter ist. In ihm spiegelt sich das niederländische Volk, das in hohem Grade handelnd in diesem Stücke auftritt. Es ist der eigentliche Held des Stücks. Deshalb konnte auch mit dem Tode Egmonts das Drama nicht zu Ende sein. Durch eine allegorische Vision deutet Goethe das jenseits Egmonts Tod liegende Ziel der Handlung an. In der Persönlichkeit Egmonts konzentriert er all die Eigenschaften, die Schwächen und Vorzüge, welche das Wesen dieses Volkes ausmachen. Um so größer seine Kunst, als darüber dieser Charakter seine starke individuelle Kraft nicht eingebüßt hat. Schiller stellt Egmont als Charaktertragödie auf eine Stufe mit Macbeth und Richard III. Wie diese beiden ist ihm auch Egmont nur das „Gemälde" eines Charakters. Es entging ihm also die typische, repräsentierende Bedeutung Egmonts. Vor allem aber läßt er außer Acht, daß, wie in jedem echten Drama, Handlung und Schicksal auch hier den eigentlichen Kern bilden. Das Unterscheidende der „ethischen" Tragödie, wie man mit diesem von Aristoteles geprägten Ausdruck alle Tragödien nennen kann, in denen wie im Egmont die Schilderung einer abgeschlossenen, nach bestimmter Richtung ausgeprägten Persönlichkeit den Hauptgegenstand der Darstellung bildet, liegt nur darin, daß in ihr Handlung

und Schicksal zum wesentlichen Teil aus der Charakterbeschaffenheit des Helden hergeleitet werden.

Schiller eröffnet seine Untersuchung im einzelnen mit einem Vergleich zwischen dem Egmont der Geschichte und dem Egmont des Trauerspiels. Hier wie da ist Egmont kein großer Charakter. Scharf und glücklich hebt Schiller die kennzeichnendsten Eigenschaften heraus. Er erkennt vollkommen richtig, wie Goethe den Charakter aufgefaßt hat: „Durch seine schöne Humanität, nicht durch Außerordentlichkeit soll dieser Charakter uns rühren; wir sollen ihn liebgewinnen, nicht über ihn erstaunen". Infolge seiner immer noch nicht von Shaftesbury loskommenden Ansichten vom Kunstzwecke hält er jedoch die künstlerische Verwertung des Charakters in dieser Auffassung für nicht berechtigt. Es giebt nur einen Weg, um die Frage zu entscheiden, ob ein Charakter künstlerisch haltbar ist oder nicht. Man hat festzustellen, ob im Drama die von dem Dichter gewollte Seelenbeschaffenheit allenthalben festgehalten ist, ob alles, was die betreffende dramatische Person spricht und handelt, mit der Grundanlage seines Wesens, so wie sie im Kunstwerke aufgefaßt und dargestellt ist, übereinstimmt, kurz ob wir durch das Drama das abgeschlossene Bild eines Charakters von bestimmter vorwaltender Seelenhaltung, moderner ausgedrückt von bestimmter Charakterfärbung bekommen. Handelt es sich um historische Charaktere, so wird man mit Lessing zugeben müssen, daß die Grundeigenschaften des Charakters im Stück von denen der historischen Persönlichkeit nicht schroff abweichen dürfen. Der Grund hierfür liegt aber lediglich darin, daß das Dargestellte sonst zu unseren Kenntnissen in Gegensatz geraten und dadurch eine Illusionsstörung erfolgen würde. Diese Frage gehört also kaum noch in das Gebiet des eigentlich Ästhetischen, und Schiller hatte keine Ursache, auf seine aus Lessing entnommenen diesbezüglichen Überzeugungen allzu sehr zu trotzen. Gesetzt den Fall, es gäbe einen Menschen ohne jede historische Kenntnis, doch mit bedeutendem ästhetischem Gefühl, so würde sein künstlerischer Genuß durch grobe historische Abweichungen nicht im mindesten beeinträchtigt werden, vorausgesetzt, daß in Begründung und Verknüpfung der Ereignisse, innerer Wahrheit der Charaktere, kurz in allen ästhetischen Anforderungen nichts verfehlt ist.

Da eine gewisse historische Kenntnis stets vorausgesetzt werden muß, so muß der Dichter selbstverständlich dieser historischen Schulung des Publikums Konzessionen machen. Niemals aber wird man so weit gehen dürfen zu fordern, daß sich der Charakter des Stücks in allen seinen Eigenschaften völlig mit seinem historischen Vorbild decken soll. Schon aus äußeren Gründen dürfte dies nicht möglich sein. Es giebt wohl kaum eine historische Persönlichkeit, deren Wesen in jeder Beziehung durch die Wissenschaft bestimmt oder auch nur bestimmbar wäre. Das intuitive Erkennen des Dichters und seine schöpferische Kraft müssen in den meisten Fällen die hauptsächlichste Arbeit machen. Schiller ging es bei seinem Wallenstein nicht anders. Es wird sich im allgemeinen bei Beurteilung eines historischen Charakters in dichterischer Darstellung immer nur darum handeln dürfen, ob er sich unter den dem Dichter gegebenen oder von ihm frei umgestalteten Verhältnissen so habe äußern können, wie es der Dichter darstellt, ob kein Widerspruch zwischen seiner physischen Anlage und den von außen wirkenden Verhältnissen einerseits und seinem Handeln andrerseits stattfindet, ob letzteres in der That sich in der durch seine Seelenbeschaffenheit und die äußeren Momente bestimmten Richtung bewegt.

Hätte Schiller diesen Weg eingeschlagen, er hätte Goethes Egmont die Palme nicht absprechen können. Seine enge Auffassung von historischer Charaktertragödie und vor allem seine unselige Methode, nach moralischen Gesichtspunkten zu entscheiden, treiben ihn in eine falsche Bahn. Er findet Egmont „allzu menschlich“; sein Leichtsinn, der die Gefahr nicht sieht, mache es uns unmöglich, mit ihm Mitleid zu fühlen, wir können sein Schicksal nur verdient nennen. Schiller greift als Beispiel die Scene Egmont Oranien heraus, ohne zu empfinden, wie sehr gerade dieses Beispiel gegen ihn schlägt. Oranien hat den Freund gewarnt, ihm die drohende Gefahr gezeigt, ihn beschworen, zusammen mit ihm noch rechtzeitig dem Verderben zu entfliehen. Was ist der Erfolg?! Als Oranien ihn verlassen hat, bemüht Egmont sich geradezu, Oraniens ernste Worte, seine starken Beweisgründe zu vergessen. Er *will* die Gefahr nicht sehen. „Dieser Mann trägt seine Sorglichkeit in mich hinüber — Weg! — Das ist ein fremder Tropfen in meinem Blute. Gute Natur, wirf

ihn wieder heraus!" Diese Stelle empört Schiller, obgleich gerade in ihr die höchste Vollendung liegt. Egmont bleibt dem vom Dichter beabsichtigten Seelenzustand vollkommen treu. Gerade in der scharfen Ausprägung seiner psychischen Beschaffenheit, die alles „Fremde" abweist, liegt der hohe Reiz dieses Charakters. Wie würde uns Egmont anmuten, wenn es Oranien in der That gelungen wäre, seine „Sorglichkeit" in ihn „hinüberzutragen"? Er wäre Egmont nicht mehr. „Von meiner Stirn die sinnenden Runzeln wegzubaden, giebt es ja wohl noch ein freundlich Mittel!" ruft Egmont aus. „Nein, guter Graf Egmont! Runzeln, wo sie hingehören, und freundliche Mittel, wo sie hingehören," „wir sind nicht gewohnt, unser Mitleid zu verschenken!" ruft Schiller von seinem moralischen Kothurn dagegen. Wie sehr mißkennt er das harmonisch in sich Abgeschlossene dieses Charakters, harmonisch nicht in der moralischen Shaftesbury-Fergusonschen Bedeutung, sondern in ästhetischem Sinne. Was gerade dazu beiträgt, das Bild dieses Charakters zu vollenden, wird Schiller bei seinen falschen Gesichtspunkten notwendig zum Verfehl.

Schillers Einwände wären übrigens berechtigt, wenn Goethe ein Glorifizieren dieses Charakters beabsichtigt hätte, wenn er eine solche Gemütsart „empfehlen" würde in dem Sinne, wie Schiller die Tugend durch die Bühne „empfohlen" wünscht. In seiner Gemütsart liegt ja aber gerade Egmonts tragisches Irren. Also auch dieses dramatisch-technische Moment entgeht Schiller.

Wie sehr die Gesichtspunkte Schillers immer noch die alten sind, geht, wenn es noch nicht deutlich genug wäre, aus seiner Vergleichung Egmonts mit Heinrich IV. von Frankreich hervor. Dieser „kann uns nach dem glänzendsten Siege nicht interessanter sein als auf einer nächtlichen Wanderung zu seiner Gabriele; aber durch welche strahlende That, durch was für gründliche Verdienste hat sich Egmont bei uns das Recht auf eine ähnliche Teilnahme und Nachsicht erworben?" Also rechtfertigen muß sich der tragische Charakter für ein Verhalten, das wir im Leben unmoralisch nennen würden, rechtfertigen durch eine bedeutende moralische oder politische That, die jenes kleine Verfehl aufhebt. Dann sind wir geneigt, ein Auge zuzudrücken, dann lassen wir ihm unsere Nachsicht zu teil werden! Mit eminenter Schroffheit macht sich Schillers moralisches Kunstprincip hier

geltend. Er sieht in Egmonts Verhalten immer nur etwas Negatives, das bedeutende darin liegende Positive, die Bethätigung rein menschlicher Eigenschaften, die scharfe Betonung einer ganz bestimmten Seelenhaltung, das Grundethos, um mit Aristoteles zu reden, und den entscheidenden Umstand, daß in dem Zusammentreffen gerade dieses Ethos mit der eigentümlichen Schicksalslage des Helden das Wesen der Goetheschen Tragödie liegt, sah er nicht!

Von zwei Seiten sucht Schiller die Unhaltbarkeit des Liebesverhältnisses zwischen Egmont und Klärchen zu erweisen. Bisher hatte er von Egmont ausgehend diese Beziehungen angegriffen, nun versetzt er sich in Klärchens Lage und sucht von hier aus darzuthun, wie wenig befriedigt wir durch die Einmischung der Liebesangelegenheit sein müssen. Hier zeigt es sich mit noch größerer Evidenz, daß Schiller in der That die Kunst mit dem Leben verwechselt. Für letzteres ist eine moralische Beurteilungsweise allerdings die einzig richtige, für die Kunst nur eine ästhetische. Wir müssen, meint Schiller, sittliche Entrüstung gegen Egmont empfinden, „der die Ruhe eines liebenswürdigen Mädchens, das ihn nie besitzen und noch weniger seinen Verlust überleben wird, zu Grunde richtet, dessen Herz er nicht einmal besitzen kann, ohne eine Liebe, die glücklich hätte werden können, vorher zu zerstören, der also, mit dem besten Herzen zwar, zwei Geschöpfe unglücklich macht." So urteilt man im Leben! Was sich vom ästhetischen Standpunkt dazu sagen läßt, ist eigentümlicherweise in Schillers eigenem, abschwächenden Einwand „mit dem besten Herzen zwar" schon enthalten. Moralische Korruption verstimmt uns. Bei Egmont aber fließt sein nach den Auffassungen des Lebens unmoralisches Handeln aus seinem „besten Herzen". Es sind allgemein menschliche Regungen, erst die besondern Verhältnisse machen sie zur Schuld. Und um so unberechtigter ist Schillers Vorwurf, als Goethe ja thatsächlich in dieses Moment ein tragisches Irren des Helden legt. Es wirkt mit, ihn dem tragischen Untergang entgegenzutreiben.

So weit die Beeinflussung von Schillers Urteil durch seine moralisierenden Tendenzen! Die falschen Schlußfolgerungen infolge seiner allzu engen Auffassung über die dramatische Verwertung historischer Charaktere fallen im allgemeinen mit der aus jenen resultierenden zusammen. Der Egmont der Geschichte hatte positive Gründe, nicht in das Ausland zu fliehen. Er besaß eine zahl-

reiche Familie. Im Falle einer Flucht wären seine Güter vom Staate eingezogen und die Seinen einer ungewohnten, drückenden Not ausgesetzt worden. Es ist also nicht Leichtsinn, sondern Sorge um die Seinen, was ihn im Vaterland festhält. Der moralische Charakter des historischen Egmont sei also ein viel höher gearteter als der des Goetheschen. Diese Änderung Goethes sei selbst abgesehen davon, daß der Charakter uns in dieser Darstellung moralisch verletzt, auch deshalb zu beanstanden, weil der dramatische Dichter an den historischen Charakter gebunden sei, nur die Ereignisse umgestalten dürfe. Es ist oben schon gesagt worden, daß man und weshalb man in diesem Punkte nicht zu rigoros sein dürfe. Goethes künstlerisches Verfahren in diesem Falle ist im höchsten Maße gerechtfertigt. Er gab seinem Egmont eine feste, nach bestimmter Richtung ausgeprägte psychische Beschaffenheit, die der Egmont der Geschichte nicht hatte, und machte ihn dadurch erst für eine dramatische Bearbeitung brauchbar, ohne durch diese Umgestaltung dem historisch gebildeten Teil des Publikums Unmögliches zuzumuten. Auch in den übrigen Stellen, wo Schiller den historischen Egmont in Vergleich mit dem Goetheschen stellt, kommt er auf dasselbe hinaus, wohin schon seine moralisch-teleologischen Deduktionen ihn führten.

Vollkommen fehl geht Schiller in seinen Schlußbemerkungen, die gegen technische Fehler des Stückes — nach Schillerscher Auffassung — gerichtet sind. Er tadelt es, daß wir am Schluß des Dramas „mitten aus der wahrsten und rührendsten Situation durch ein Salto mortale in eine Opernwelt versetzt werden, um einen Traum zu sehen". Wie oben gesagt worden, war einer von Schillers Irrtümern gewesen, in Egmont lediglich ein Charaktergemälde zu sehen, es war ihm entgangen, daß das ganze niederländische Volk der Held des Stückes ist. Es war schon oben darauf hingewiesen worden, daß die Handlung mitten in ihrem Gange stehen geblieben wäre, wenn Goethe das Drama mit Egmonts Tod abgeschlossen hätte. Er mußte den eigentlichen Helden, das niederländische Volk, am Ende aller Konflikte zeigen. Das geschah in jenem nicht zu mißdeutenden Symbol. In Klärchen ist vom Dichter neben der Geliebten Egmonts zugleich die niederländische Volksseele symbolisch dargestellt worden. Dies ist Schiller entgangen. Sie erscheint im Gewande der Freiheit, d. h. das

niederländische Volk befreit sich schließlich selbst von seinen Unterdrückern. Abgesehen von diesem Mißverstehen aber ist es eigentümlich, daß Schiller im Schlußabschnitt der Recension den naturalistischen Standpunkt so lebhaft betont. „Je höher die sinnliche Wahrheit in dem Stück getrieben ist, desto unbegreiflicher wird man es finden, daß der Verfasser selbst sie mutwillig zerstört" und „lächerlich würde es sein, dem Verfasser darthun zu wollen, wie sehr er sich dadurch an Natur und Wahrheit versündigt habe" — so schrieb Schiller in der ersten Fassung 1788. 1802 schwächte er letztere Stelle ab in „wie sehr dadurch unserm Gefühle Gewalt angethan werde". Nach dieser Stelle räumt er dem von Goethe verwandten Symbolischen keinen Platz in einer dramatischen Dichtung ein. In diesem Punkt haben sich seine Ansichten später wesentlich geändert. In einem Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797 erscheint er auf direkt entgegengesetztem Standpunkt. Das naturalistische Princip ist überwunden. Er schreibt, man müsse „durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht verschaffen. Und dies, deucht mir, möchte unter anderm am besten durch Einführung symbolischer Behelfe geschehen". Selbst das Wunderbare schließt er in diesem Briefe nicht mehr von der dramatischen Technik aus: „Hier — er spricht von der Oper — ist wirklich auch im Pathos selbst ein fremdes Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff (nämlich auch im Drama) gleichgültiger machen". In seiner Abhandlung: „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" hat sich sein Begriff vom Symbolischen in der Poesie, den er sich in seinem Brief „noch nicht recht hatte entwickeln können", dann vollkommen geklärt. Die Verwendung des Symbolischen erscheint ihm danach nicht nur berechtigt, sondern zur Erreichung der höchsten Kunstwirkungen direkt erforderlich.

Doch kehren wir zurück zu Egmont. Neben dem vielen Schiefen und Bestreitbaren enthält die Recension manche treffende und feinsinnige Bemerkung, vorzugsweise da, wo es sich um Beurteilung des Technischen handelt. Hier, in allen technischen Fragen, wurde Schiller durch seine kongeniale Dichternatur geleitet. Zu einer richtigen Erkenntnis des Kunstzweckes hat er sich bei der starken Präponderanz des Moralischen in seiner ganzen Geistes-

richtung, was ihn als Menſch ja ſehr hoch ſtellt und ſicherlich mitgewirkt hat, ihn zum Lieblingsdichter der Nation zu machen, hier noch nicht durchzuringen vermocht. — Anerkennend hebt er hervor, mit welch feiner Kunſt Goethe ein lebendiges Bild des niederländiſchen Volkes entworfen hat. Er vergleicht das Drama in dieſer Beziehung mit Julius Cäſar, nur daß Goethe noch ſehr viel mehr geleiſtet hat als Shakeſpeare. Es war eine ſehr viel einfachere Aufgabe, das römiſche Volk darzuſtellen, das eine in Denken und Weſen vollkommen einige Nation war, als die Niederländer, wo Brüſſeler, Holländer, Frieſen, jeder ein beſonders individuelles Gepräge trugen. An Beiſpielen hebt Schiller mit Schärfe die Vorzüglichkeit dieſer Charakteriſtik heraus. Treffend charakteriſiert er in einem einzigen Satz die Margarethe von Parma des Trauerſpiels. Goethe hat es verſtanden, „durch eine gewiſſe Weiblichkeit, die er aus ihrem ſonſt männiſchen Charakter ſehr glücklich hervorſcheinen läßt, ſie mit Licht und Wärme zu beſeelen“. Die Art der Charakteriſtik Albas iſt nicht in allen Punkten glücklich, er verfällt in denſelben Fehler wie bei der Beurteilung Egmonts, der Verwechſelung von Kunſt und Leben. Äußerſt ſcharf iſt die Beobachtung, mit der Schiller die von Goethe hie und da angewandte Methode der Charakterſchilderung erkannt hat: „Alba ſowohl als Egmont malen ſich in den Menſchen, die ihnen nahe ſind; dieſe Schilderungsart iſt vortrefflich“. Wie wohlgelungen der Charakter Brackenburgs iſt, der in ſeiner vorwaltenden Seelenlage mit derſelben Schärfe gezeichnet iſt wie Egmont ſelbſt, empfindet er wohl; „dieſes Gemälde des melancholiſchen Temperaments mit leidenſchaftlicher Liebe wäre einer eigenen Auseinanderſetzung wert“. Mit wundervollen, treffenden Worten charakteriſiert er Klärchen. „Klärchen ſelbſt iſt unnachahmlich ſchön gezeichnet. Auch im höchſten Adel ihrer Unſchuld noch das gemeine Bürgermädchen und ein niederländiſches Mädchen — durch nichts veredelt als durch ihre Liebe, reizend im Zuſtand der Ruhe, hinreißend und herrlich im Zuſtand des Affekts“. Dieſer herrlichen Schöpfung des Goetheſchen Geiſtes gegenüber hat Schiller den richtigen Standpunkt gewonnen. Nichts von moraliſchen Geſichtspunkten! Er beurteilt ſie rein menſchlich. Ihre pſychiſche Natur, nicht ihre ſittliche, charakteriſiert er in dieſen Worten. So überwältigend iſt der vorwaltende Seelenzuſtand, das Ethos, in dieſem

Charakter gezeichnet, daß er Schiller, den Menschen, den Künstler, ganz einnimmt und kein kritisches Bedenken zu Worte kommen konnte. Wir finden hier wieder, daß Schiller durch sein künstlerisches Empfinden viel richtiger geleitet wurde als durch seine ästhetischen Spekulationen.

Die nächste größere kritische Arbeit Schillers fällt in das folgende Jahr. Es ist eine Recension über Goethes „Iphigenie". Die Korrespondenz der Zwischenzeit enthält manche Äußerung über Werke und Verfasser, z. B. über Jakobi und über Friedrichs II. Histoire de mon temps, doch beschränken sich diese Bemerkungen meistens auf ein Aperçu und lassen eine Schlußfolgerung auf Schillers kritische Überzeugungen nicht zu.

Von hervorragendem Interesse dagegen ist ein Brief an Körner vom 25. Februar 1789, in dem er sich über seine eigene dichterische Persönlichkeit äußert, wobei zugleich Streiflichter auf Goethe fallen. Er knüpft an Ausstellungen an, die Wieland über seine „Künstler" gemacht hatte. Wieland hatte ihm vorgeworfen, daß sein Stil nicht „Leichtigkeit" habe. Schon einmal[1]) hatte Schiller diesen Mangel zugestanden. Er fühlt auch jetzt „nur zu sehr", daß Wieland recht hat. Er weiß auch, woran der Fehler liegt. Seine Ideen sind nicht reich und nicht klar. „Fülle des Geistes und des Herzens von seinem Gegenstande, eine lichte Dämmerung der Ideen, ehe man sich hinsetzt, sie aufs Papier zu werfen, und leichter Humor sind notwendige Requisiten dieser Eigenschaft." — Sehr befremdend sind seine nun folgenden Äußerungen über die Bedeutung des Lyrischen. Er hält dieses poetische Fach für „das kleinlichste und undankbarste unter allen". Seine stark rhetorische, nach einer bedeutenden, sich auf weite Kreise erstreckenden Wirksamkeit verlangende Persönlichkeit ließ ihn dieses herbe Urteil sprechen. Er fühlte sich zum Dramatischen hingedrängt, wo er von der Bühne aus seine Ideen dem ganzen Volk, der ganzen Welt mitteilen konnte. Eine Wirksamkeit, die sich daran genügen ließ, Stimmungen und Gefühlen poetischen Ausdruck zu geben und sich damit an einen kleinen Kreis verständnisvoller Freunde zu wenden, mußte seinem ins Große strebenden, bis zu seiner künstlerischen Ausreifung stets mehr sittlichen als künstlerischen Idealen zugeneigten Geist not-

[1]) S. S. 29.

wendig „kleinlich“ erscheinen. Aber wie sehr er sich auch als Dramatiker fühlt, und trotz seiner bedeutenden Erfolge auf diesem Gebiet empfindet er, daß die Eigenschaften, die ihn vorzugsweise zum Drama befähigen, nicht die ersten und höchsten sind, die man von dem dramatischen Künstler verlangen muß. „Mit Goethe messe ich mich nicht, wenn er seine ganze Kraft anwenden will. Er hat weit mehr Genie als ich und dabei weit mehr Reichtum an Kenntnissen und eine sichere Sinnlichkeit und zu allem diesem einen durch Kunstkenntnis aller Art geläuterten und verfeinerten Kunstsinn!“ Was für ein Fortschritt gegenüber der Egmontrecension! „Sein verfeinerter Kunstsinn, seine sichere Sinnlichkeit“, nicht seine moralische Persönlichkeit ist es, weshalb er Goethe als Künstler über sich stellt. Mit dieser „sichern Sinnlichkeit“ kann Schiller doch nur die Fähigkeit meinen, den Menschen nach seinen rein menschlichen Eigenschaften, nicht nach der Modulation, die sein Wesen und Handeln durch Hinzutreten moralischer oder irgendwie praktischer Gesichtspunkte erfahren hat, aufzufassen und künstlerisch darzustellen und ebenso rein auch die Dinge zu betrachten. Damit hebt er das Urteil auf, das er über Egmont gefällt hat. Er selbst kommt unter Goethe zu stehen, weil er jene für einen dramatischen Künstler wichtigsten Eigenschaften nicht, wenigstens nicht in dem Maße besitzt wie Goethe. „Hätte ich nicht einige andere Talente,“ so fährt er fort, „und hätte ich nicht so viel Feinheit gehabt, diese Talente und Fertigkeiten in das Gebiet des Dramatischen hinüberzuziehen, so würde ich in diesem Fache gar nicht neben ihm sichtbar geworden sein.“ Mit diesen „andern Talenten“ kann er nur meinen, was kurz vorher zur Charakterisierung seiner dichterischen Persönlichkeit im wesentlichen schon gesagt worden ist: einen scharfen Blick für sittliche Schäden in Staat und Gesellschaft und eine starke, durch seinen Enthusiasmus für alles Große und Edle noch gesteigerte rednerische Fähigkeit, sich über diese Dinge auszusprechen. Diese Talente zog er „in das Gebiet des Dramas herüber“. Seine dramatischen Leistungen, soweit sie bis zu jener Epoche vorliegen, sind der beste Beweis für die Richtigkeit seines Urteils. Die Räuber entstanden aus dem ungestümen Freiheitsdrange einer feurigen, in enge Fesseln eingeschränkten Seele. Im Fiesko ist es vorwiegend die Idee der

republikanischen Freiheit, was ihn zu diesem Stoffe hinzieht. Das psychische Interesse an seinem Helden tritt gegenüber dieser alles beherrschenden Freiheitsidee sehr zurück. In „Kabale und Liebe“ ist es die bürgerliche und persönliche Freiheit, für die er mit beredten Worten eintritt. Er knüpft an Mißstände der Gegenwart an; die Bühne macht er zum „Tribunal“, um mit einem von ihm selbst in ähnlichem Falle gebrauchten Ausdruck zu sprechen, von dem aus er über Mißstände seiner Epoche, über die Willkürlichkeiten einzelner richtet. Im Don Karlos bedient er sich der dramatischen Form, um der Welt seine Ideen von Menschenbeglückung mitzuteilen. Es sind also überall politische oder sittliche Fragen, die ihn bewegen. Das Stück, in dem das unmittelbar Menschliche verhältnismäßig am meisten betont ist, bleiben immerhin noch die Räuber. Mit großer Schärfe drückt er selbst diese Entfernung seiner eigenen dramatischen Praxis von der rein künstlerischen aus: „Ich habe mir eigentlich ein eigenes Drama nach meinem Talente gebildet, welches mir eine gewisse Excellenz darin giebt, eben weil es mein eigen ist. Will ich in das natürliche Drama einlenken, so fühle ich die Superiorität, die er (Goethe) und viele andern Dichter der früheren Zeit über mich haben, sehr lebhaft.“ — Woher kam Schiller diese Schärfe des Urteils, woher dies völlige Abweichen von seinen bisherigen Ansichten, wonach er den Wert der Kunst gerade in Betonung sittlicher Maximen gesetzt hatte, und statt dessen diese reine Unterscheidung zwischen dem „natürlichen Drama“ und dem tendenziösen, wenn auch im höchsten Sinne? Sicherlich ist es die lebhaftere Beschäftigung mit den Alten, — er arbeitete damals an der Übersetzung der Euripideischen Iphigenie — die ihm diese reine Kunstanschauung schon jetzt gab, weit früher als es ihm gelingt, auch auf dem Wege seiner philosophisch-ästhetischen Spekulationen hierhin zu gelangen. Hier spielen auf lange hinaus seine alten Anschauungen von dem moralischen Zweck der Kunst immer noch eine große Rolle. Zu diesen tritt dann nach seinem Bekanntwerden mit Kant „noch der Zweckmäßigkeitsbegriff“ als leitendes Princip. Es ist aufs höchste zu bedauern, daß Schiller nicht schon damals dazu kam, sich gründlich in die Antike zu versenken. Sicherlich wäre er hier viel leichter und ebener zu den Zielen gekommen, zu denen er sich auf dem Um-

wege über Kant nur sehr mühsam und allmählich durchzuringen vermochte.

Ungefähr in jene Zeit fällt seine Recension über Goethes Iphigenie. Sie ist unvollendet geblieben, weil die Zeitschrift, in der sie erschien, einging, ehe die Fortsetzung folgen konnte. Auch dies müssen wir lebhaft bedauern, da gerade der Teil, der noch ausstand, die eigentliche Kritik enthalten haben müßte. Der vorliegende Teil ist im wesentlichen Inhaltsdarstellung. Eine gründliche Beschäftigung gerade mit diesem Stück, das durch seine rein menschlichen Konflikte dem antiken Drama am nächsten kommt, hätte in Schillers Urteil eine bedeutende Klärung herbeiführen müssen. Die Äußerungen des oben citierten Briefes an Körner beweisen, daß mit dieser Vermutung nicht zu viel gesagt ist.

Die Recension erschien in der „Kritischen Übersicht der neuesten schönen Litteratur der Deutschen" 1789. Schiller ist von dem Stück im höchsten Maße befriedigt. Mit Glück charakterisiert er den antiken Geist, der in dem Drama weht. „Man findet hier die imponierende große Ruhe, die jede Antike so unerreichbar macht, die Würde, den schönen Ernst auch in den höchsten Ausbrüchen der Leidenschaft." Dagegen glaubt er eine Überladung mit Sentenzen und Epitheten und eine oft absichtliche Schwerfälligkeit in der Wortfolge als eine zu weit getriebene Nachahmung der Antike auch in ihren äußern Merkmalen tadeln zu müssen. Um eine „richtige Idee" von der Goetheschen Iphigenie zu geben, vergleicht er sie ihrem Inhalt nach ausführlich mit der Euripideischen, hie und da mit kritischen Bemerkungen. Er tadelt an der letzteren, daß der Name des Pylades durch einen Zufall bekannt wird, während der des Orest durch denselben Zufall verborgen bleibt. Die Verwertung des Zufalls an einer so wichtigen Stelle findet er unkünstlerisch. Eine hübsche, treffende Bemerkung macht Schiller über den Unterschied der antiken Gesinnungen von den christlich modernen. Auch in der antiken Tragödie will Pylades den Freund nicht allein sterben lassen, sondern mit ihm in den Tod gehen, nicht aber aus Freundesliebe, sondern lediglich um sich Mißhelligkeiten zu ersparen. Man würde ihm in der Heimat Vorwürfe machen, wenn er ohne Orest zurückkehrte, ihn vielleicht gar des Mordes an seinem Freunde zeihen. Mit Schärfe weist Schiller als auf eine offenbare Schwäche des Stückes dar-

auf hin, daß Euripides die Götter mißbraucht, um sich über technische Schwierigkeiten hinwegzusetzen.

Es erfolgt dann die Inhaltsdarstellung der Goetheschen Iphigenie. Schiller bekundet dabei ein sicheres Ohr für sprachliche Härten. Er tadelt die Verse:

„Nach ihres Vaters Tode
Gebieten Atreus und Thyest der Stadt
Gemeinsam herrschend. Lange konnte nicht
Die Eintracht dauern. Bald entehrt Thyest
Des Bruders Bette. Rächend treibet Atreus
Ihn aus dem Reiche."

Da das vorliegende Stück der Recension, wie schon bemerkt wurde, fast lediglich Inhaltsdarstellung ist, so bietet es für die Erkenntnis von Schillers ästhetisch-kritischen Anschauungen wenig Anhaltspunkte. — Das großartige Selbstgespräch im dritten Akt, in welchem die Genesung Orests erfolgt, würdigt Schiller in seiner ganzen Bedeutung. Es ist „einzig in seiner Art auf der ganzen tragischen Bühne". Er hebt hervor, daß Goethe in seiner Iphigenie und ganz besonders in dieser Scene „die feinste edelste Blüte moralischer Verfeinerung mit klassischer Schönheit der schönsten Blüte der Dichtkunst", zu vereinigen gewußt hat, und trifft mit diesem Urteil das Drama in seinem Kern. Mit einer Citierung der letzten Verse des Dramas bricht die Recension ab.

Die nächste größere kritische Arbeit Schillers, seine Recension der Gedichte Bürgers, zeigt ihn auf einer bedeutenden kritischen Höhe. Sie fällt in das Jahr 1791.

Die Zwischenzeit brachte in Schillers äußeren Verhältnissen manche wichtige Veränderung, die nicht ohne Rückwirkung auf seine geistige Persönlichkeit blieb. 1789 war sein „Abfall der vereinigten Niederlande" erschienen. Das Werk hatte durch seinen glänzenden Stil und durch seine große historische Auffassung Aufsehen erregt. Auf Verwendung des Herzogs Karl August von Sachsen-Weimar beim Herzog von Koburg-Gotha erhielt Schiller eine Professur für Geschichte in Jena, allerdings unbesoldet. Immerhin hofften er und seine Freunde, daß dies für ihn die Grundlage einer gesicherten Existenz werden würde. Schiller, der nie in der Lage gewesen war, sich eine gründliche wissenschaftliche Ausbildung zu teil werden zu lassen, fühlte seine eigene Un-

zulänglichkeit für dieses Fach sehr bald. Er wandte sich deshalb in seinen Vorlesungen bald ausschließlich ästhetischen Fragen zu, was weniger positive Kenntnisse voraussetzte und seiner spekulativ angelegten Persönlichkeit mehr entgegenkam. So trug diese Änderung in seinen äußeren Lebensverhältnissen mittelbar nicht unwesentlich dazu bei, seine kritisch-ästhetische Persönlichkeit zu entwickeln und auszureifen.

Ein anderes Ereignis von eingreifendster Wirkung auf Schillers Leben war seine Vermählung mit Charlotte von Lengefeldt, die im Februar 1790 erfolgte. Der vom Schicksal rastlos Umhergetriebene fand nun endlich die Ruhe und Behaglichkeit eines eigenen Herdes. Der schließlichen Vereinigung war ein lang dauerndes, inniges Freundschaftsverhältnis zu Charlotte und ihrer Schwester Karoline von Beulwitz vorangegangen. Wenn Schiller von den Freundinnen fern war, trat an die Stelle des mündlichen Gedanken- und Gefühlsaustausches ein eifriger Briefwechsel, der auch manche interessante kritische und recensorische Äußerung Schillers enthält. Es ist erstaunlich, wie ernst diese beiden Frauen es mit ihrer geistigen Bildung nahmen. Sie übersetzten mit Eifer Werke der schönen Litteratur aus dem Englischen, ja aus dem Lateinischen. Ihre wissenschaftliche Lektüre ist umfassend. Schiller wird häufig um sein Urteil gefragt. An Lotte äußert er sich in einem Brief vom Januar 1789 über Ossian. Er findet an diesem Dichter „alles so rein, so edel". In einem spätern Brief spricht er über Friedrich II. als historischen Schriftsteller, wovon schon oben die Rede war. Gleichzeitige Briefe an Karoline enthalten Urteile über Gibbon, den er in jener vorwiegend geschichtlichen Studien gewidmeten Epoche mit Eifer liest. Er findet eine gewisse Wahlverwandtschaft zwischen jenem Schriftsteller und sich selbst, allerdings nur in negativer Beziehung. Ebenso wie jener hat auch er „ein Bestreben, eigen, concis und geistreich zu schreiben, das ihn öfters hart und dunkel macht". — Im Sommer 1790 wurde Schiller von zwei Jenenser Studenten, Curtius und Rechlin, ein Drama „Demetrius" anonym übersandt. Er antwortet ihnen am 18. Juni 1790 mit einer Beurteilung des Stückes. Die kurze Recension enthält nichts besonders Merkwürdiges, sie beschäftigt sich vorzugsweise mit Beurteilung des Technischen. Auf die bisher so lebhaft betonte moralische Wirkung des Dramas scheint er hier

nicht das Hauptgewicht zu legen. Es ist wahrscheinlich, daß eine gründliche Beschäftigung mit der Dramaturgie hier schon erfolgt ist; denn es ist die Methode Lessingscher Untersuchung, wenn er sagt, daß „nicht alle Handlungen in dem Stück genügend motiviert, nicht alle Charaktere genug entwickelt sind". Für diese Ansicht spricht sehr lebhaft auch der Umstand, daß in der Recension der Gedichte Bürgers, die nur ein halbes Jahr später erfolgte, die Hauptforderungen der Hamburger Dramaturgie in der That zu Schillers kritischen Überzeugungen geworden sind.

Die Recension erschien im Januar 1791 zu Jena in der „allgemeinen Litteraturzeitung". Schiller schickt wieder, ehe er zur eigentlichen Besprechung übergeht, einen allgemeinen Teil voraus.

Im Eingang streift er an die mit besonderer Deutlichkeit in seiner Rede über die Schaubühne als moralische Anstalt proklamierte Eigenschaft der Kunst, einen harmonischen Zustand im Menschen hervorzubringen. Sie ist es, „welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den ganzen Menschen in uns wiederherstellt."

Er sieht hierin aber, übereinstimmend mit dem Brief an Körner vom 25. Dezember 1788, nicht mehr den Zweck der Kunst, sondern nur „einen wichtigen Dienst", den sie ihrem Zeitalter leistet. Um diesen Dienst in jeder Epoche leisten zu können, müßte sie „die Sitten, den Charakter, die ganze Weisheit ihrer Zeit, geläutert und veredelt, in ihrem Spiegel sammeln und mit idealisierender Kunst aus dem Jahrhundert selbst ein Muster für das Jahrhundert erschaffen." In der Schlußwendung klingt die zweite in dem Vortrag über Schaubühnen als moralische Anstalt aufgestellte Forderung lebhaft an, daß die Kunst auf den ganzen geistigen Menschen befruchtend wirken solle. Zu diesem Zweck muß der Künstler sich geistig auf der Höhe seiner Zeit befinden. Er muß im Intellektuellen und Sittlichen auf einer Stufe mit den besten seiner Zeit stehen. Dadurch wird wiederum sein Empfinden beeinflußt. Eine niedrige, gemeine Empfindungsweise wird ihm fremd, seine Gefühle werden rein. Erst so können seine Werke, die ja Äußerungen seiner Empfindungen sind, befriedigende Kunstwerke werden. Die Empfindungen in ihrer Gesamt-

heit und die auf ihnen beruhende Gesinnungs- und Denkweise bilden die „Individualität". Alles was der Dichter uns geben kann, ist seine „Individualität". — So finden wir hier in der That Schiller auf dem richtigen Wege zur Klärung seiner ästhetischen Grundanschauungen. Es sind nicht mehr sittliche Wahrheiten, die der Dichter darzustellen hat, sondern seine „Individualität", seine „Gemütslage". Während er in der Egmontrecension sich den Aristotelisch-Lessingschen Standpunkt nur äußerlich angeeignet hatte, ist er hier zu seiner kritischen Überzeugung geworden. Jetzt fällt auch das richtige Licht auf seine einführenden Bemerkungen, die noch bedenklich nach der alten teleologischen Kunstauffassung zu neigen schienen. Er schickte sie voraus, um zu entwickeln, daß nicht die Darstellung *jeder* Gemütslage einen künstlerischen Wert hat, sondern nur ein von den Schlacken der niederen, grob sinnlichen Empfindungen befreites, *gereinigtes* Empfinden. Er streift hier sehr nahe an den Begriff des Aristotelischen *richtigen* Empfindens, das ist eines quantitativ weder zu heftigen noch zu schwachen, ohne ihn noch recht zu erfassen. Statt *richtiger* Gemütslage finden wir bei ihm das farblose, nichts Bestimmtes sagende „*interessante* Gemütslage": „Der höchste Wert eines Gedichtes kann kein andrer sein, als daß es der reine, vollendete Abdruck einer interessanten Gemütslage, eines interessanten vollendeten Geistes ist." Es ist aber schon als ein großer Gewinn zu begrüßen, daß er die Aufgabe der Kunst hier in die Darstellung einer Gemütslage, eines Ethos setzt. Die moralische Selbsterziehung des Künstlers ist ihm jetzt nur ein *Faktor*, der mitwirkt, jene „interessante" Gemütslage zu erreichen. Allerdings ist er ihm unerläßlich. Seine Abwesenheit kann selbst durch die genialste technische Begabung nicht ersetzt werden. „Vom Ästhetischen gilt eben das, was vom Sittlichen; wie es hier der moralisch vortreffliche Charakter eines Menschen allein ist, der einer seiner einzelnen Handlungen den Stempel moralischer Güte aufdrücken kann, so ist es dort nur der reife, der vollkommene Geist, von dem das Reife, das Vollkommene ausfließt." Leider ist der zweite Teil des Vergleichs nicht so prägnant wie der erste. Die Worte „reif" und „vollkommen" sagen nichts spezifisch die Kunst Charakterisierendes, sie bezeichnen den höchsten Grad einer jeden geistigen Leistung. Wie sehr Schiller jetzt aber

im Gegensatz zu früher das Moralische von dem Ästhetischen scheidet, ist aus dem Anfang der citierten Stelle ersichtlich, wo er das Moralische ausdrücklich neben das Ästhetische stellt.

Ehe er daran geht zu prüfen, inwieweit die Gedichte Bürgers „der reine, vollendete Abdruck einer interessanten Gemütslage" sind, läßt er sich noch in einem schönen, lichtvollen Exkurse über die Aufgabe des Volksdichters aus. Als solcher hatte Bürger sich in der Vorrede angekündigt. Schiller unterscheidet zwei Arten des Volksdichters, entsprechend der zweifachen Bedeutung des Wortes „Volk", entweder als das niedere Volk, der Pöbel, oder die Gesamtheit, die Nation. Die Praxis des Volksdichters kann demnach eine doppelte sein. Er läßt sich entweder zu der niedrig gearteten, dem Stofflichen zugeneigten Empfindungsweise des Volkes herab, oder er zieht jenes zu sich empor, er wirkt bildend auf das Volk; zunächst nur auf das Gemüt, mittelbar dadurch auch auf seinen sittlichen Charakter. Nur der zweite, der sich an das gesamte Volk wendet, verdient den Namen eines wahren Volksdichters. Schiller spricht die Überzeugung aus, daß Bürger sich auch nur dieses letztere Ziel gesteckt haben könne. Wie schwierig diese Aufgabe ist, hebt er mit Schärfe heraus: „welch Unternehmen, dem ekeln Geschmacke des Kenners Genüge zu leisten, ohne dadurch dem großen Haufen ungenießbar zu sein". Um sie zu lösen, ist zweierlei notwendig: „glückliche Wahl des Stoffs und höchste Simplicität in Behandlung desselben". Den Stoff muß der Dichter ausschließlich unter Situationen und Empfindungen wählen, die dem Menschen als Menschen eigen sind". Es bedarf keiner Erklärung, um den gewaltigen Fortschritt zu bezeichnen, der in diesen Worten liegt. Noch lebhafter tritt der Gegensatz zu früheren Meinungen aus dem Folgenden hervor. „Alles, wozu Erfahrungen, Aufschlüsse, Fertigkeiten gehören, die man nur in positiven und künstlichen Verhältnissen erlangt, müsse er sich sorgfältig untersagen und durch diese reine Scheidung dessen, was im Menschen bloß menschlich ist, gleichsam den verlorenen Zustand der Natur zurückrufen." Wie anders klingt dies als die Ausführungen in seiner Rede: „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet"! Dort stellte er es noch als möglich, ja als erforderlich hin, daß die Kunst auf alle geistigen Gebiete befruchtend wirke. Dies schließt er hier mit

Präcision aus. Das Gemüt allein ist es, an das sich die Kunst wendet, ihr Stoff ist, was „bloß menschlich ist".

Die Grundsätze, nach denen er den Wert eines Kunstwerkes beurteilt, sind hier also wesentlich andere als bisher. Der Zweck der Kunst fällt nicht mehr in das Gebiet des Sittlichen, sondern in das des Reinästhetischen. Der Dichter stellt seine Gemütslage dar und auf das Gemüt wiederum zielt seine Wirkung. Zwar scheint Schiller solche poetische Wirksamkeit nur auf den Volksdichter zu beschränken, aber der Volksdichter in Schillers Auffassung ist der das Höchste leistende Dichter überhaupt. In solchem Sinne ist auch Goethe in seiner Lyrik und seinen bürgerlichen Scenen im Faust Volksdichter. Noch mehr ist aus dem Folgenden ersichtlich, wie ganz der künstlerische Zweck, den Schiller dem Volksdichter zur Aufgabe macht, mit dem Kunstzweck überhaupt identisch ist. Der Volksdichter würde „den sittlichen Trieben eine Nachhilfe geben und das Leidenschaftsbedürfnis, das der Alltagspoet so geistlos und oft so schädlich befriedigt, für die Reinigung der Leidenschaft nutzen". Hier finden wir den Aristotelischen Standpunkt mit Klarheit ausgesprochen, demzufolge das Ziel jeder Kunstwirkung Katharsis ist, nicht als litterarische Reminiscenz wie in der Egmont-Recension, sondern wir überblicken die ganze Kette der Gedanken, die ihn allmählich aus innerer Notwendigkeit zu diesem Ziel führen. Zwar ist die Wirkung der Kunst auf die sittlichen Triebe hier noch erwähnt, doch nicht mit der früheren Tendenz, in die sittliche Wirkung allein den Kunstzweck zu setzen. Sie ist im Gegenteil der eigentlichen Kunstwirkung neben-, ja nachgeordnet. Sie wird nur betont, weil sie bei einem auf der Höhe stehenden Kunstwerk stets zugleich mit der ästhetischen erreicht wird. „Liebe, Freude, Andacht, Traurigkeit, Hoffnung" sollen dem Dichter Stoff zu seinem Werke sein; also nicht mehr sittliche Wahrheiten, sondern rein menschliche Empfindungen! — In dem Folgenden kommt er auf einen Gedanken zurück, der in jener Epoche ein Lieblingsgedanke für ihn war. Er ist der Meinung, daß alle auf andern geistigen Gebieten erzielten Resultate, ganz besonders die großartigen, philosophischen Wahrheiten, durch die Kunst der Menschheit mitgeteilt werden könnten. Ein Dichter solcher Art würde die „Geheimnisse des Denkers in leicht zu entziffernder Bildersprache dem Kindersinn zu erraten geben". „Ein Vorläufer

der hellen Kenntnis, brächte er die gewagtesten Vernunftwahrheiten in reizender und verdachtloser Hülle lange vorher unter das Volk, ehe der Philosoph und Gesetzgeber sich erkühnen dürfen, sie in ihrem vollen Glanze heraufzuführen." In den „Künstlern", die 1789 entstanden waren, hat Schiller diesen Gedanken näher ausgeführt. Obige Stelle entspricht, wie Maltzahn in seiner Ausgabe von Schillers kleinen prosaischen Schriften hervorgehoben hat, genau den Versen:

„Was erst, nachdem Jahrhunderte verflossen,
Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Großen,
Vorausgeoffenbart dem kindischen Verstand."

Schiller giebt in den „Künstlern" auch zwei Beispiele, in welcher Weise er sich jenen Prozeß denkt, sittliche und intellektuelle Wahrheiten durch reine Kunstwirkung zum geistigen Besitztum des Volkes zu machen. Ein rein natürliches Empfinden wird zugleich auch immer das Sittliche in sich schließen; denn im Lasterhaften liegt Unnatur. Ein wahrhaft künstlerischer Sinn also verschmäht das Unsittliche schon allein aus Gründen des Gefühls.

Es könnte fast scheinen, als wenn Schiller hier seine alten Anschauungen von den allumfassenden Wirkungen der Kunst wieder zur Geltung bringt. Bis zu gewissem Grade ist dies auch der Fall. Doch liegt der große Fortschritt gegen früher darin, daß Schiller dies nicht mehr wie bisher als eine unmittelbare, sondern nur als eine mittelbare Wirkung der Kunst hinstellt. Er hält jetzt mit Präcision daran fest, daß die Kunst sich an das Empfinden wendet, sittliche und intellektuelle Wahrheiten können durch die Kunst nur so mitgeteilt werden, daß sie uns im Gefühl von diesen Wahrheiten überzeugt. Damit tritt er dem Wesen der Kunst nicht zu nahe, andererseits entspricht diese große Auffassung von der Wirkung der Kunst zu sehr der idealistisch hochgespannten, mit ganzem Interesse auf den gesammten geistigen Menschen hingewandten künstlerischen Persönlichkeit Schillers, als daß er mit der Befriedigung eines reinen Geschmacks den Kunstzweck als erledigt betrachten konnte. Er dachte bei der Kunstwirkung überhaupt weniger an die Befriedigung des einzelnen Kunstliebhabers und -kenners, sondern sein in die Weite und in die Tiefe gerichteter Blick hatte das ganze Volk im Auge und über dieses

hinaus die Menschheit, deren geistiger Entwickelung zu folgen und fördernd darauf einzuwirken ihm das Ziel alles Strebens und Schaffens war.

Um die oben bezeichnete Wirksamkeit auf das Volk, Reinigung der Leidenschaften und mittelbar eine sittliche Beeinflussung, auszuüben, ist, wie Schiller des weiteren begründet hat und nun noch einmal hervorhebt, „die erste unerläßliche Bedingung, einen von der verschiedenen Fassungskraft seiner Leser durchaus unabhängigen absoluten, inneren Wert zu besitzen". Bei der Prüfung der einzelnen Gedichte wird man zu entscheiden haben, ob sie, „was sie für die Volksmasse an Interesse gewonnen, nicht für den Kenner verloren haben". Nach diesem Maßstabe gemessen lassen die Bürgerschen Gedichte noch viel zu wünschen übrig. Schiller vermißt den „immer hellen, männlichen Geist", der — so fährt er in schönem Bilde fort — „eingeweiht in die Mysterien des Schönen, Edlen und Wahren, zu dem Volke bildend herniedersteigt, aber auch in der vertrautesten Gemeinschaft mit demselben seine himmlische Abkunft nie verleugnet". Es bedeutet keinen Rückfall in die alten Theorien, wenn er hier alle drei Geistesgebiete, das Schöne, Edle und Wahre, zusammen nennt. Es ist in dem Sinne aufzufassen, wie es schon oben ausgesprochen war. Die drei Geistesthätigkeiten Denken, Fühlen, Wollen wirken zusammen, ein richtiges Empfinden, einen reinen ästhetischen Geschmack herbeizuführen, auf dessen Grundlage dann die rein künstlerische Äußerung erfolgt. Aus Bürgers Gedichten geht hervor, daß der Verfasser dieses harmonisch ausgestaltete Wesen nicht besitzt. Sein Empfinden ist kein reines, richtiges, seine Gedichte sind also auch nicht im stande, bildend auf die Empfindungen des Volkes zu wirken. Eine große Ungleichheit macht sich in seinen Gedichten bemerkbar. Statt sich mit jedem Gedicht an das ganze Volk zu wenden, hat er bei den verschiedenen Produkten seines Geistes verschiedene Kreise des Publikums im Auge. Mit „Leonore", dem „Lied an die Hoffnung", „Männerkeuschheit" u. a. wendet er sich an einen gediegenern Geschmack, während „Fortunens Pranger", „Menagerie der Götter" einen gemeinen, in den gesellschaftlich und sittlich niedrigen Kreisen üblichen Ton anschlagen. Ja diese Ungleichheit findet sich sogar innerhalb desselben Gedichts. Schiller geht die

„Elegie, als Molly sich losreißen wollte“ durch und hebt durch bloße Citierung alle die Stellen heraus, die entweder „durch die vermißte Übereinstimmung des Bildes mit den Gedanken, oder die beleidigte Würde des Inhalts oder eine zu geistlose Einkleidung“ störend sind. Diese Methode, nach vorausgegangener, fester Umgrenzung des Beurteilungsstandpunkts bloß zu citieren und die Dinge für sich selbst reden zu lassen, traf Bürger ganz besonders empfindlich. Wir finden hier neben dem würdigen, gehaltvollen Kritiker Schiller den schneidigen Recensenten der Mannheimer Epoche wieder, der die Mittel geeignet zu wählen vermochte, um, wenn er wollte, vernichtend zu wirken.

In dem nun Folgenden tritt Schiller mit einer Forderung hervor, die in seiner Selbstrecension der Räuber und dem Brief an Karoline von Beulwitz vom 10. Dezember 1788 schon angeklungen war. Er verlangt vom Dichter „Idealisierung seines Gegenstandes“. Ohne diese hört er auf, seinen Namen zu verdienen. Er tritt mit dieser Forderung der Anschauung, die eine bloße Nachahmung der Natur schon ein Kunstwerk nennt, entgegen. Er versteht unter Idealisierung die Absonderung aller „fremdartigen Beimischungen“, eine Weglassung alles dessen, was mit dem Organismus des darzustellenden Ganzen nicht innerlich zusammenhängt, sondern in der Wirklichkeit nur zufällig mit ihm verbunden erscheint, also Ausscheidung alles streng Individuellen. Die das „Ebenmaß störenden Züge“ sollen „der Harmonie des Ganzen unterworfen“, das „Individuelle und Lokale zum Allgemeinen“ erhoben werden. Dies ist eine Anschauung, die in der künstlerischen Persönlichkeit Schillers tief begründet lag. Schon in seinen frühesten Arbeiten über Kunst begegneten wir ihr. Die Selbstrecension der Räuber ist bereits erwähnt. Mit fast noch größerer Entschiedenheit äußerte er sich nach dieser Richtung in dem Aufsatz: „Über das gegenwärtige deutsche Theater“. Er hatte dort gefordert, daß der Dichter „für Ameisenaugen malen“ solle. Die bloße Darstellung von etwas Wirklichem genüge nicht, weil wir das Auge des Schöpfers haben müßten, um hier Symmetrie zu entdecken. Eine harmonische Gruppierung der einzelnen Teile zu einander, so daß sie ein abgeschlossenes Ganzes ergeben, ist eine unerläßliche Forderung an die Kunst. Die Begründung dieser Ansicht war damals freilich noch keine ästhetische,

sondern eine teleologische. Der Zweck, der diesem Verfahren zu Grunde lag, war, die Harmonie der Welt zur Anschauung zu bringen. In der Selbstrecension der Räuber, die ja keine philosophisch-ästhetische, sondern eine rein kritische Schrift war, tritt die philosophische Begründung dieses Gedankens zurück, es ist mehr ästhetisches Gefühl, was Schiller hier leitet. Auch in „den philosophischen Briefen" ist die Forderung der Idealisierung latent enthalten. Der Schöpfungsakt sollte von dem Dichter gewissermaßen im kleinen wiederholt werden. Wie Gott eine harmonische Welt in Wirklichkeit aufgebaut hat, wo keine das „Ebenmaß störenden Züge" vorhanden sind, sondern alle der „Harmonie des Ganzen" dienen, so soll der Dichter sie im Kunstwerk erbauen. Allerdings verstand Schiller damals Harmonie in sittlichem Sinne, worin ja der große Irrtum jener Epoche lag. Daß er jetzt mit so großer Klarheit und Bestimmtheit die Harmonie des Ganzen in rein ästhetischer Bedeutung fordert, ist vielleicht durch kurz vorausgegangene diesbezügliche Äußerungen Körners mitbewirkt worden. Schiller hatte Ende 1790 an den Freund seinen 30jährigen Krieg übersandt. Körners Urteil über dieses Werk lautete sehr günstig. Er lobte namentlich die objektive Behandlung der Charaktere. Im Anschluß daran hatte er sich über Kunst verbreitet und gesagt: „Die Einheit der Richtung bei der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Kräfte und Vervielfältigung des Lebens im einzelnen bei der möglichsten Harmonie des Ganzen unterscheidet Klassicität von Chaos und Leerheit." Wir finden hier den wesentlichsten Ausdruck, „Harmonie des Ganzen", wörtlich wieder. Man darf dieser Beeinflussung durch Körner jedoch nicht eine zu große Bedeutung zumessen. Solche Gedanken waren in Schiller, wie dargestellt worden, schon immer lebendig. Anregung und vielleicht noch sicherere Befestigung in dem schon Erkannten ist wohl die Hauptwirkung, die solche Äußerungen auf Schiller übten.

„Alle Ideale," so fährt Schiller fort, „die er auf diese Art im einzelnen bildet, sind gleichsam nur Ausflüsse eines inneren Ideals von Vollkommenheit, das in der Seele des Dichters wohnt." In diesen Worten sucht er die Forderung der Idealisierung mit den im Eingange der Recension an die Individualität des Dichters gestellten Anforderungen innerlich zu verknüpfen, sie

als eine Folge der dort aufgestellten und erfüllten Bedingungen darzustellen. Durch eine umfassende sittliche und geistige Erziehung, wie Schiller sie dort des näheren entwickelt hatte, wird die Individualität des Dichters zu einer vollkommenen, d. h. seine Empfindungsweise wendet sich den niederen Trieben ab, ohne andererseits im Geistigen zu erstarren, zwischen einem quantitativ zu Hohen und zu Niedrigen findet sein Empfinden die richtige Mitte. Er hat also den Prozeß der Idealisierung an seiner gesamten Persönlichkeit vorgenommen, seine „Gemütslage" ist eine „zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufgeläuterte" geworden, das „Individuelle" hat sich zum „Allgemeinen" erhoben. Natürlich stehen die Äußerungen einer solchen Gemütslage auf derselben hohen Stufe, es sind „idealisierte Empfindungen". „Zu je größerer Reinheit und Fülle er dieses innere allgemeine Ideal ausgebildet hat, desto mehr werden auch jene einzelnen sich der höchsten Vollkommenheit nähern." Es ist also deutlich ersichtlich, daß dieser zweite Teil der Recension mit dem ersten organisch aufs engste verwachsen ist, obwohl Schiller diesen zweiten Abschnitt so einleitet, als wenn er von etwas ganz neuem zu reden beginnt.

Diese „Idealisierkunst" vermißt Schiller an Bürger. Er findet bei ihm einen Hang ins „Sinnliche, ja Gemeinsinnliche", was von einer richtigen Mitte, einem „innern Ideal von Vollkommenheit" weit entfernt ist. Deshalb lassen die Gestalten, Handlungen und Seelenzustände, die er darstellt, ebenso viel zu wünschen übrig. Seine Technik, sie zu zeichnen, geht nicht etwa darauf hinaus, möglichst plastisch den Seelenzustand zur Darstellung zu bringen und dadurch eine psychische Wirkung, ein Nachempfinden dieser Gemütslage bei den Kunstgenießenden hervorzubringen, sondern er borgt, wenn er z. B. das Wesen seiner Geliebten schildern will, eine Menge Eigenschaften von Göttinnen zusammen und schreibt sie ihr einfach zu.

„Im Denken ist sie Pallas ganz,
Und Juno ganz an edlem Gange,
Terpsichore im Freudentanz,
Euterpe neidet sie im Sange,
Ihr weicht Aglaja, wenn sie lacht,
Melpomene bei sanfter Klage.
Die Wollust ist sie in der Nacht,
Die holde Sittsamkeit am Tage."

Er konstatiert die Unmöglichkeit, bei einem solchen „Mosaik von Zügen“ überhaupt zu einer Vorstellung zu gelangen. Es ist „nie der Reichtum, sondern die weise Ökonomie, nie die Materie, nur die Schönheit der Form, nie die Ingredienzen, nur die Feinheit der Mischung“, was einen echten Kunstsinn befriedigt. Sehr scharf tadelt er Interjektionen, wie „Hopp, hopp!“ „Trallirum larum“, 2c., die ihm ein Beweis der poetischen Kindheit des Verfassers sind. Am meisten findet Schiller eine Abwesenheit des „inneren Ideals von Vollkommenheit“, wo Bürger Empfindungen schildert. Hier tritt mit besonderer Deutlichkeit zu Tage, was Schiller unter Idealisierung versteht, „keine Seltenheiten, keine streng individuellen Charaktere und Situationen“ soll der Dichter darstellen. Hier fußt Schiller auf Lessing, den er an dieser Stelle auch erwähnt. Im 89.—95. Stück der Hamburger Dramaturgie hatte Lessing obige Forderung an den Tragödiendichter gestellt. Schiller will sie auch auf den lyrischen ausgedehnt wissen. Abgesehen davon, daß ihm dies, wie oben dargestellt, mit dem Wesen, dem Zweck der Dichtung aufs engste verbunden erscheint, bringt er hier noch mit Scharfsinn ein technisches Moment zur Begründung bei: Der lyrische Dichter „darf eine gewisse Allgemeinheit in den Gemütsbewegungen, die er schildert, um so weniger verlassen, je weniger Raum ihm gegeben ist, sich über das Eigentümliche der Umstände, wodurch sie veranlaßt sind, zu verbreiten.“ In den Bürgerschen Gedichten zeigt sich diese „Allgemeinheit in den Gemütsbewegungen“ nicht. Schiller lobt das rein Formale, Diktion und Versbau, findet den eigentlichen künstlerischen Zweck aber verfehlt, weil momentane Verstimmungen, momentane Freuden und Schmerzen in der ungeklärten Form, wie sie oft das menschliche Herz erfüllen, hier zum Ausdruck gelangen und infolgedessen auch nicht im stande sind, eine reine psychische Wirkung herbeizuführen. Eine der wichtigsten Ursachen dieses Mangels an Idealisierung in den Bürgerschen Gedichten sieht Schiller darin, daß Bürger in dem Moment, wo er seine Empfindung dichterisch verwertete, noch unmittelbar von ihr beherrscht wurde. Seine Gedichte sind „nicht bloß Gemälde dieser eigentümlichen und sehr undichterischen Seelenlage, sondern sie sind offenbar auch Geburten derselben“. Dieses dichterische Verfahren muß notwendig den künstlerischen Zweck verfehlen. „Ein erzürnter Schauspieler wird

uns schwerlich ein edler Repräsentant des Unwillens werden; ein Dichter nehme sich ja in acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen." Hier tritt Schiller in einen interessanten Gegensatz zu Ansichten einer früheren Epoche. In seiner Rede „über das gegenwärtige deutsche Theater" hatte er es direkt zu einer Forderung gemacht, daß der Schauspieler sich mit dem darzustellenden Charakter völlig identifizieren, aus dem Affekt selbst heraus den Affekt darstellen solle. Er „sah die Unmöglichkeit nicht", dadurch „an dem Überspannten und Unanständigen vorbei über die schmale Brücke der Wahrheit und Schönheit zu gelangen". In diesem Punkte hat er sich ganz zu Lessing, dem er mit dieser Ansicht dort entgegentrat, bekehrt oder besser entwickelt. Schiller hält es für unerläßlich, daß der Dichter, wenn er das Individuelle zum Allgemeinen erheben will, seine Leidenschaft als persönliches Erlebnis schon überwunden haben, sie gewissermaßen aus einer „mildernden Ferne" ansehen muß. „Das Idealschöne wird schlechterdings nur durch eine Freiheit des Geistes, durch eine Selbstthätigkeit möglich, welche die Übermacht der Leidenschaft aufhebt." In diesem Satz kommt er dem Grundprincip der Aristotelischen Kunstanschauung, die Kunst als psychische Nachahmung und zwar eines richtigen Empfindens aufzufassen, zum Ergreifen nahe. In Schillers Forderung, daß die Übermacht der Leidenschaft aufgehoben werden solle, ist letzterer Begriff, das richtige Empfinden, enthalten. Erst wenn das Empfinden weder ein quantitativ zu hohes noch zu niedriges ist, sondern die richtige Mitte hält, ist das Idealschöne möglich, das ist, wie aus allem Vorangegangenen klar ersichtlich ist, eine psychische Wirkung in dem Sinne, daß die reine, aller fremdartigen Beimischungen entkleidete Gemütslage des sich künstlerisch Äußernden auch zum seelischen Besitztum des Kunstgenießenden wird.

An Beispielen beweist nun Schiller, wie sehr von Bürger im Gegensatz zu diesen Forderungen die rein naturalistische Methode beobachtet wird, Stimmungen genau in der Weise darzustellen, wie sie ihn momentan beseelten. Sein in vieler Beziehung hervorragendes Produkt: „Das hohe Lied von der Einzigen" trifft dieser Vorwurf nicht minder als die übrigen Gedichte; seine „Begeisterung", wird oft zum „Wahnsinn", sein, „Feuer oft Furie". Es ist daher keine „wohlthätige harmonische Stimmung", in die man sich durch die Gedichte versetzt fühlt.

Im einzelnen tadelt Schiller noch Bürgers hohe Überzeugung von seiner künstlerischen Qualifikation. Nicht ohne Sarkasmus! Er will „ihn deswegen nicht in Verdacht haben, daß ihm bei solchen Gelegenheiten das Blümchen Wunderhold“ — Bürger hatte in einem seiner Gedichte dies als Symbol der Bescheidenheit gebraucht — „aus dem Busen gefallen sei“.

Damit schließt Schiller im wesentlichen die Kritik, die, weit über den Rahmen einer gewöhnlichen Recension hinausgehend, nicht nur das Kunstwerk, sondern auch den Künstler zum Gegenstand einer eingehenden Beurteilung macht. Die dabei beobachtete Methode ist Schillers gründlicher Persönlichkeit, die bei bloß subjektivem Befinden nie stehen blieb, sondern stets nach den tiefsten Ursachen suchte, angemessen. Ehe er an die eigentliche Kritik geht, bemüht er sich, erst den Standpunkt zu gewinnen, von dem aus ein Kunstwerk und im besondern Bürgers Gedichte zu beurteilen sind. Diese Methode der Untersuchung hatte er auch schon in der Egmontrecension eingeschlagen. Da dort die Prämissen falsch waren, mußten auch die Resultate notwendig fehlgehen. Hier finden wir bei gleicher Methode eine solche Klarheit und Richtigkeit in den Grundsätzen, daß die Recension zu einem Kunstwerke in ihrer Art werden mußte und Goethe sagen konnte, er wünschte Verfasser davon zu sein. Die an Bürger geübte Kritik ist vernichtend, nicht nur für seine bis dahin erschienenen Werke, sondern infolge der umfassenden kritischen Methode auch für seine gesamte noch in der Zukunft zu erwartende dichterische Wirksamkeit. Das liegt am klarsten in den Worten: „Kein noch so großes Talent kann dem einzelnen Kunstwerk verleihen, was dem Schöpfer desselben gebricht, und Mängel, die aus dieser Quelle entspringen, kann selbst die Feile nicht wegnehmen.“ Unter Talent scheint Schiller hier lediglich eine formal technische Veranlagung zu verstehen. Daß Bürger diese in hohem Maße besaß, hebt er mehrfach hervor. Er spricht mit Anerkennung von „seinem Reichtum an Bildern, der Kraft seiner Sprache, der Harmonie seines Verses“. In seinen Balladen und Sonetten, „die sich auf den Lippen in Gesang verwandeln“, wird es ihm „nicht leicht ein deutscher Dichter zuvorthun“. Sehr glücklich charakterisiert Schiller die Richtung von Bürgers Individualität, wenn er ihm rät, der anekreontischen Poesie zu entsagen und seiner „starken, nervigen Manier“ treu zu bleiben.

Mit einer halben Entschuldigung, daß er einen so hohen Maßstab an ihn gelegt, der aber durch die Größe von Bürgers Talent und „die Berühmtheit seines Namens“ gerechtfertigt werde, schließt Schiller seine Recension ab. Noch einmal kommt er in gehobener poetischer Sprache auf die hohen Forderungen zurück, die er an die Persönlichkeit des Künstlers stellt. Äußere Nöte und Unerquicklichkeiten dürfen sein Gemüt nicht belasten: „Wenn es auch noch so sehr in seinem Busen stürmt, so müsse Sonnenklarheit seine Stirn umfließen“; denn „nur die heitere, die ruhige Seele gebiert das Vollkommene“.

Die Recension, die anonym erschienen war, erregte großes Aufsehen. Bürger, der den Verfasser nicht ahnte, fühlte sich äußerst schwer getroffen. Im Intelligenzblatt der allgemeinen Litteraturzeitung zu Jena ließ er eine Antikritik erscheinen. Sie ist durchaus unsachlich, der Ton ist sehr gereizt. Er will ironisch sein und wird platt. Schiller charakterisiert Bürgers Methode in seiner Verteidigung des Recensenten, die er als Entgegnung in demselben Blatt erscheinen ließ, am besten selbst. Nicht etwa sucht Bürger zu erweisen, daß die Anwendung, die Schiller von seinen in der Recension aufgestellten Grundsätzen auf die Bürgerschen Gedichte macht, angreifbar sei, sondern er wendet sich gegen die Grundsätze selbst und macht dadurch „seine Begriffe von der Kunst verdächtig“. Nicht nach ästhetischen Grundsätzen, sondern nach Autorität will er widerlegt sein. Er ist der Ansicht, daß in Sachen der Kunst, wo nicht „feste Begriffe und Formeln“ das Urteil leiten, das „bloße Ansehen eines erkannten und erklärten höheren Genies gelten“ solle. Er verlangt deshalb von dem Verfasser der Recension, daß er seinen Namen nenne. Ist seine geistige Bedeutung nur die gleiche wie Bürgers oder gar dieser untergeordnet, so ist seine Autorität nicht stark genug, gegen ihn zu zeugen und die Recension daher hinfällig. Schiller erklärt gleich im Anfang seiner „Verteidigung“, er hätte erwartet, durch „etwas Gedachteres als durch Autorität“ widerlegt zu werden. Am meisten hält sich Bürger über die von Schiller geforderte „Idealisierung“ auf. Er versteht diesen Begriff nicht und setzt Ideale gleich Abstraktionen. Gegen die Zumutung, in solcher Weise dichterisch zu verfahren, nimmt er doch seine von Schiller angegriffene allzu eigentümliche Gemütslage in Schutz. Das giebt Schiller noch-

mals Anlaß zu sehr lichtvollen Äußerungen über historische Wahrheit und künstlerische Wahrheit. „Stellt er (der Dichter) uns Affekte, wie er sie unter gewissen Umständen empfunden, bloß treu und natürlich dar, so kann er zwar einen historischen Zweck erreichen und das Publikum von etwas unterrichten — woran freilich dem Publikum so besonders viel nicht gelegen ist —, das in ihm selbst vorgegangen. Will er aber einen Kunstzweck erreichen, so entschließe er sich, von seiner noch so sehr geliebten Individualität in einigen Stücken Abschied zu nehmen u. s. w." Die Anfänge dieser Ansicht fanden wir schon in dem oben citierten Brief an Karoline von Beulwitz vom 10. Dezember 1788 [1]), wo er zwischen historischer und philosophischer Wahrheit unterschied, die er „die Kunstwahrheit nennen möchte". Hier ist sie zu einem organischen und sehr wichtigen Glied seiner gesamten Kunstanschauung geworden. Der größte Teil der Schillerschen „Verteidigung" beschäftigt sich damit, den Begriff der Idealisierung noch schärfer zu beleuchten und seine Unerläßlichkeit für die Kunst noch klarer darzuthun. Er zieht Beispiele aus den Werken der anerkanntesten Lyriker heran, um zu erweisen, daß „idealisierte Empfindungen", was Bürger als ein „mirabile dictu" hingestellt hatte, von diesen schon zur Darstellung gelangt seien, und daß sie nicht identisch seien mit naturwidrigen Abstraktionen.

Ebensowenig wie „Idealisierung" vermag Bürger den Begriff „Individualität" in dem Sinne zu fassen, wie Schiller ihn meint. Es scheint ihm ein lebhafter Widerspruch zu sein, daß Schiller einerseits sagt: „Alles, was uns der Dichter geben kann, ist seine Individualität" und andrerseits ihn so heftig angreift, daß er sein eigenstes, individuelles Empfinden in seinen Gedichten zum Ausdruck brachte. Es ist schon berührt worden, woran das liegt. Bürger versteht unter Individualität die Persönlichkeit genau so, wie sie ist, mit ihren Vorzügen und Schwächen, ihren bedeutenden Eigenschaften, aber auch mit ihren Beschränktheiten und Unzulänglichkeiten, ja ihren momentanen Verstimmungen und Erregungen. Diese Individualität des täglichen Lebens, diese intimste Mitteilung der eigenen Persönlichkeit hält Schiller nicht für wert, in der Kunst zum Ausdruck zu gelangen. Er verlangt eine geläuterte Individualität, eine Persönlichkeit, die an sich selbst den Prozeß der Idealisierung

[1]) Seite 36.

vorgenommen hat, ehe sie es unternimmt, sich künstlerisch zu äußern. Schiller läßt den „nachdenkenden Leser“ entscheiden, ob er sich in diesem Punkte eines Widerspruchs schuldig gemacht habe.

Auch hier enthüllt er sein Inkognito nicht, das er aus verschiedenen Gründen für zweckmäßig hält. Es sei falsch, hierin einen Kampf im Dunkeln zu sehen: „Wo mit Vernunftgründen und aus lauterem Interesse an der Wahrheit gestritten wird, streitet man niemals im Dunkeln. Das Dunkel tritt nur ein, wenn die Personen die Sache verdrängen.“ In diesen letzten Sätzen der „Verteidigung“ charakterisiert Schiller übrigens in kurzen Worten scharf und schlagend die beiderseits beobachteten Methoden.

Die Recension bezeichnet, wie schon gesagt wurde, in Schillers kritisch-ästhetischer Entwickelung einen bedeutenden Fortschritt. An Stelle der früheren teleologischen Grundsätze sind rein ästhetische getreten. Er giebt zwar noch nicht mit Sicherheit dem Gedanken Ausdruck, daß die Kunst Vergnügen, Freude hervorrufen soll, sondern hat die sittliche Veredelung immer noch stark im Auge; im wesentlichen ist aber schon jetzt ein starker Bruch mit seinen früheren Überzeugungen erfolgt. Er setzt das Ziel der Kunstwirkung in das Gemüt und erst mittelbar in den sittlichen Charakter des Menschen. In diese bedeutsame Epoche seiner kritisch-ästhetischen Entwickelung fällt seine Annäherung an Kant.

VI.

Beeinflussung durch Kant.

Die Kritik der Urteilskraft war 1790 erschienen. Mehrere Umstände vereinigten sich, in Schiller den Wunsch nach einer Lektüre dieses Werkes rege zu machen. Körner, der mit dem Studium des Buches sofort eifrig begonnen hatte, teilte sich ihm mit, wenn er sich irgendwo nicht im Einverständnis mit Kant befand. Zu derselben Zeit machte Schiller die Bekanntschaft Theodors von Dalberg, des Koadjutors von Erfurt, eines sehr gründlichen Kenners Kantischer Philosophie. Einer der bedeutendsten

Kantianer jener Epoche, Professor Reinhold, war Schillers Kollege an der Jenaer Universität. Am meisten zog Schiller zu jenem Werke natürlich das eigene Wissensbedürfnis. Er hörte das Werk „zum Sattwerden“ [1]) preisen. Ehe er jedoch an ein Studium gehen konnte, erkrankte er im Januar 1791 heftig. Er mußte sich möglichst schonen. Die Arbeit am dreißigjährigen Krieg war noch nicht vollendet. So kam der Winter 1791/92 heran, ohne daß er Aussicht hatte, seine kritisch-ästhetischen Anschauungen an Kant weiter zu bilden. Da machte das edelmütige Angebot des Prinzen von Augustenburg, auf drei Jahre hinaus eine jährliche Rente von tausend Thalern von ihm zum Geschenk zu nehmen, aller äußeren Not plötzlich ein Ende. Er sah sich in die Lage gesetzt, seinen schriftstellerischen Neigungen leben zu können. Sein Entschluß war gefaßt, die Kantische Phisosophie zu ergründen, und „wenn dies auch drei Jahre kosten“ sollte. Eine Reihe von Arbeiten wuchsen aus dieser Beschäftigung hervor. Es entsprach dem schöpferischen Geiste Schillers nicht, fremde Gedanken lediglich in sich aufzunehmen. Sie wurden ihm, wie ja auch die Shaftesburyschen Anschauungen in der Jugendepoche, nur die Basis, auf der er seine eigene geistige Thätigkeit entfaltete. Die ersten Arbeiten in dieser Reihe sind die beiden Aufsätze über das Tragische. Hier ist Schiller noch am unselbständigsten und dem Einfluß Kantischer Ideen besonders stark ergeben. Die Aufsätze erschienen 1792 in Schillers Zeitschrift, der „Neuen Thalia“.

In der ersten dieser Abhandlungen, „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“, sind zwei Begriffe ganz neu und ganz Kantisch. Es ist der Zweckmäßigkeitsbegriff und der Begriff des ästhetischen Vergnügens, die beide eng miteinander, als Ursache und Wirkung, verbunden sind. Das letztere, das Vergnügen, hatte Schiller als Ziel der Kunstwirkung allerdings auch früher schon gestreift, es jedoch niemals mit Präcision genannt. Von weittragender Bedeutung in diesen Aufsätzen ist der Begriff der Zweckmäßigkeit. In ihr sieht Schiller die Quelle jeden Vergnügens. Es erfolgt überall da, wo wir Zweckmäßigkeit wahrnehmen. Er unterscheidet ein „sinnliches Vergnügen“ und ein „freies Vergnügen“. Das erste empfinden wir dann, wenn

[1]) An Körner 18. Juni 1790.

ein physisches Bedürfnis befriedigt wird. Es ist nicht notwendig, daß uns die erfüllte Zweckmäßigkeit dabei zum Bewußtsein komme. „Das Vergnügen ist frei, wenn wir uns die Zweckmäßigkeit vorstellen und die angenehme Empfindung die Vorstellung begleitet." Nur die Erweckung dieses Vergnügens kommt als Kunstziel in Betracht. „Alle Vorstellungen also," so folgert Schiller nun weiter, wodurch „wir Übereinstimmung und Zweckmäßigkeit erfahren, sind Quellen eines freien Vergnügens" und also zu künstlerischer Darstellung geeignet. Mithin ist zur Erreichung des Kunstzwecks passend, was „gut, wahr, vollkommen, rührend, erhaben" ist; denn in allen diesen Gebieten gelangen wir zur Vorstellung von Zweckmäßigkeit und Übereinstimmung. Damit befindet sich Schiller wieder auf dem Boden von Anschauungen, die er schon ziemlich aufgegeben hatte; er dehnte wieder die Kunstwirkung auch auf das Sittliche und Intellektuelle aus. Das steht in einem seltsamen Widerspruch zu dem Anfang der Abhandlung, wo er eine moralische Wirkung als „fremd und ganz unnatürlich" für die Kunst dargestellt hatte. Wahrscheinlich will er damit nur eine direkte Wirkung auf moralische Besserung abweisen. In vollem Einklang mit der hier logisch gefolgerten Hereinziehung des Moralischen und Intellektuellen in die Kunst steht die kurz darauf ausgesprochene Ansicht, daß ein „freies Vergnügen" nur durch „moralische Mittel erreicht werden könne", daß die Kunst „durch Moralität ihren Weg nehmen" müsse.

Es entsteht die Frage, worin diese plötzliche Rückkehr zu schon halb aufgegebenen Grundsätzen ihre Ursache hat. Es ist hier nicht mehr das feurige Empfinden des Jünglings, das eine Bestimmung der Kunstgrenzen auf Grund kritischer Untersuchung anerkannter Kunstschöpfungen verschmähte und dem persönlichen, idealistischen Bedürfnis folgend eine allumfassende Wirksamkeit für die Kunst in Anspruch nahm. Wir haben es hier mit dem Denker Schiller zu thun, den eine Reihe von Schlüssen zu seinen hier niedergelegten Ergebnissen führt. Das falsche Resultat kann hier also nur durch einen Denkfehler oder eine falsche Voraussetzung herbeigeführt sein. Letzteres ist der Fall. Baumgart hebt in seiner „Poetik"[1]) Schillers Irrtum scharf heraus. Er liegt schon

[1]) Baumgart, Handbuch der Poetik. Seite 539.

in dem Satze: „Die Künste zwecken auf Vergnügen ab.“ „Die Reinheit der Aristotelischen Kunstanschauung verträgt selbst diesen Grad von Teleologie nicht, schon durch sie wird der Zweck des Kunstwerks aus seinem eigenen Wesen heraus nach außen verlegt.“ [1]) Schiller versperrt sich durch Zugrundelegung dieses Satzes den oben angedeuteten Weg kritischer Kunstbetrachtung, aus vollkommenen Kunstwerken selbst das Wesen der Kunst herauszudefinieren und von hier aus Regeln aufzustellen, wie ein Kunstwerk beschaffen sein muß. Schillers Methode mußte, nachdem er einmal jenen Satz aufgestellt hatte, notwendig eine andere sein. Das Vergnügen ist „abhängig von der Thätigkeit des Empfangenden“ (Baumgart). Schiller mußte also die Bedingungen untersuchen, unter denen jene Thätigkeit erfolgen kann. Das leitete ihn auf sehr tiefgehende Probleme über die Natur des Menschen und führte ihn immer weiter ab von den tragischen Kunstwerken. Die Frage unterblieb, wie ein Kunstwerk, in diesem Falle die Tragödie, organisiert sein müsse, um eine gewisse Kunstwirkung auszuüben; seine ganze Untersuchung ist nur diesem, erst daraus resultierenden „außerhalb liegenden Zweck“ gewidmet.

Irrte Schiller schon darin, daß er etwas außerhalb Liegendes, das „Vergnügen“, zum Ziele der tragischen Kunstwirkung machte, so irrte er auch in der Auffassung des tragischen Vergnügens selbst. Die Annahme des tragischen Vergnügens an dieser Stelle ist kein Widerspruch gegen das vorher Gesagte. Ein solches wird natürlich stets die äußere Folge eines guten Trauerspiels sein. Es ist nur die von Schiller angewandte Methode abzuweisen, nach diesen äußeren Momenten das Wesen des Tragischen zu bestimmen. — Schiller knüpft das tragische Vergnügen an die Begriffe „rührend“ und „erhaben“ an. Rührendes und Erhabenes stimmen darin überein, daß sie Lust durch Unlust hervorbringen; der Held leidet.

Das Gefühl des Erhabenen besteht einerseits aus dem Gefühl unserer Ohnmacht gegenüber der Gewalt des uns selbst oder auch einen andern treffenden Schicksals, also einem Gefühl des Schmerzes, andrerseits aus dem Gefühl der Übermacht, die in der sittlichen Kraft besteht, mit der wir uns über das materielle

[1]) Baumgart, Poetik. Seite 539.

chicksal hinwegheben und es dadurch wirkungslos machen, also iem Gefühl der Lust.

In gleicher Weise ist das Gefühl der Rührung aus einer npfindung des Schmerzes und der eines Vergnügens zusammenſetzt. Wir empfinden Schmerz darüber, daß ein Mensch leidet. iese Zweckwidrigkeit aber ist zweckmäßig für unsere vernünftige atur. Wenn sich das Schmerzgefühl allmählich so abgeschwächt t, daß diese Zweckmäßigkeit uns zum Bewußtsein kommt, so tsteht ein Gefühl der moralischen Lust. Aus beiden Gefühlen, m abgeschwächten Schmerzempfinden und diesem Gefühl der ist, setzt sich die Rührung zusammen.

Die Macht des Sittengesetzes, die uns durch das Erhabene m Bewußtsein gebracht wird, empfinden wir um so lebhafter, je irker die Gegenkräfte sind, denen es siegreich entgegentritt. olche Kräfte sind „Empfindungen, Triebe, Leidenschaften, Affekte, s Schicksal".

Diejenige Dichtungsart, welche uns den Kampf dieser Kräfte t dem Sittengesetz darstellt, ist die Tragödie, und der Grund s Vergnügens an tragischen Gegenständen besteht demzufolge rin, daß wir durch das den Helden treffende Schicksal schmerzll bewegt werden, unsere physische Ohnmacht gegenüber dem chicksal erkennen, zugleich aber die Übermacht empfinden, die in serer sittlichen Kraft liegt, dadurch das Schicksal, wenn auch cht physisch überwinden, so doch in seiner Furchtbarkeit auf ser Gemüt wirkungslos und uns damit einer höchsten moraliien Lustempfindung teilhaftig machen.

Das Ende des ganzen Prozesses ist also eine „moralische Lustpfindung". Darin liegt eine eminente Verkennung des „Vergnügens, das die Kunst gewährt". Dieses „ist allein das Vergnügen r durch die bloße Wahrnehmung — Aisthesis — befriedigten npfindung, ohne daß diese Befriedigung etwa der Billigung durch e Vernunft erst bedürfte, ja so völlig unbekümmert um diese ztere, daß das ästhetische „Vergnügen" sich sehr oft als der fährlichste Feind den moralischen Gefühlen entgegenstellt".[1])

Der ganze folgende Teil der Abhandlung ist ein Versuch chillers, seine Anschauungen durch Beispiele zu illustrieren. Es

[1]) Baumgart: Poetik Seite 541.

ist also deutlich, daß für ihn hier wie in seinen Jugendversuchen moralische und ästhetische Wirkung wieder in eins zusammenfällt. Seine sittlich so hochgespannte Persönlichkeit fand in Kant, in dessen Werken und Wesen das Moralische zu sehr viel schärferer Ausprägung gelangt ist als das Kritisch-Ästhetische, einen wahlverwandten Führer, dem er um so bereitwilliger folgte, als er durch den „neuen, lichtvollen, geistreichen Inhalt“ [1]) der ästhetischen Urteilskraft hingerissen war. Blickt man zurück auf seinen kritischen Standpunkt in der Recension der Bürgerschen Gedichte, der der Reinheit der Aristotelischen Kunstanschauung schon so nahe war, so muß man seine Annäherung an Kant fast beklagen, und wieder macht man die Erfahrung, daß Schiller da, wo er ein vorhandenes Kunstwerk kritisch behandelt, in seinen Grundsätzen sehr viel sicherer geht, als wo er aus einem größeren philosophischen Ganzen heraus der Kunst oder bestimmten Kunstgattungen ihre Stelle anweist.

Der Aufsatz „Über tragische Kunst“ bildet eine Art Ergänzung zu dem vorigen. Im Eingang dieses Aufsatzes knüpft er an die Dübossche Emotionstheorie an, der zufolge die Lust am Tragischen in der Befriedigung des Leidenschaftsbedürfnisses ihre Grundursache hat. Er verfällt dann in denselben Fehler, den schon Dübos gemacht hatte, den tragischen Affekt des Mitleids — Schiller spricht nur von diesem — für mitgeteilt, nicht für ursprünglich zu halten. Durch sehr lebhafte Steigerung des mitgeteilten Affekts, also des Schmerzes über das Leiden des Helden, kann dieser allerdings einen so hohen Grad erlangen, daß er zu einem ursprünglichen wird. Dann ist die Schmerzempfindung aber das Prävalierende, und das tragische Vergnügen hört damit auf. Man sieht also, daß Schiller sich nicht nur darin, daß er die tragischen Affekte für mitgeteilte hält, im Widerspruch mit Aristoteles befindet, der sie für ursprüngliche erklärt, sondern sogar in seiner Auffassung des ursprünglichen Affekts als solchen. Er hält ihn als tragische Wirkung nur für den höchsten Grad des mitgeteilten Affekts, während Aristoteles der Ansicht ist, daß der Affekt des Mitleids an sich als ursprünglicher erregt wird. Das konnte Schiller freilich aus Aristoteles nicht wissen, da er ihn bis dahin

[1]) Brief an Körner vom 5. März 1791.

noch nicht kannte, letzteres auch nicht einmal aus Lessing, der es unterlassen hatte, zu untersuchen, ob nach Aristotelischer Auffassung bei dem Kunstgenießenden die Affekte Furcht und Mitleid erst erregt werden sollen, oder ob er mit diesen schon an die Tragödie herantritt und nur eine Reinigung dieser konstant vorhandenen Affekte Ziel der tragischen Kunstwirkung sei. Bei einem gründlichen Studium Lessings mußte es Schiller aber bekannt sein, daß dieser die tragischen Affekte für ursprüngliche, nicht für mitgeteilte hält. In der Hamburger Dramaturgie hat Lessing diese Frage häufiger in diesem Sinne gestreift. Im 75. Stück ist er sogar genau darauf eingegangen, die Aristotelische Auffassung der beiden tragischen Affekte klarzulegen. Von der tragischen Furcht spricht er es klar aus, daß sie als ursprünglicher Affekt zu stande kommt („seine [des Aristoteles] Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern für diesen andern erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt"). Wenn er bei der Untersuchung des tragischen Mitleids die Ursprünglichkeit dieses Affekts auch nicht mit derselben Präcision faßt, so geht doch aus seiner ganzen Darlegung hervor, daß er sich das Mitleid nicht als einen mitgeteilten, sondern als einen ursprünglichen Affekt vorstellt. Alles, was er über das tragische Mitleid sagt bezw. als Aristotelische Ausführungen anführt, trifft nur unter letzterer Voraussetzung zu.

Schon in dem Brief, den Schiller aus Bauerbach im Frühling 1783 an Reinwald, seinen nachmaligen Schwager, schrieb, fanden wir den soeben besprochenen Irrtum, der sich dort als eine Folge des damals von ihm vertretenen Subjektivismus in der Kunst darstellte. Er identifizierte sich aus „Liebe" zu seinem Helden so sehr mit diesem, daß nach seinen damaligen Begriffen ein wirkliches Mitleiden eintreten mußte. Sehr bemerkenswert ist, daß Schiller sowohl in dieser Abhandlung, als auch in der vorigen den Affekt der tragischen Furcht gar nicht erwähnt. In dieser Beziehung ist er ganz von Lessing abhängig. Dieser hatte geglaubt, in der Definition der tragischen Wirkung die Furcht entbehren zu können, da er in ihr nur das auf uns selbst bezogene Mitleid sah. Die Furcht war also für ihn in dem Begriff des Mitleids schon mitenthalten.

Der ganze übrige Teil der Abhandlung beschäftigt sich mit einer genauen Untersuchung des Begriffes „Mitleid", der Art, wie dieser Affekt als Endglied einer Reihe von Gemütsveränderungen zu stande kommt, und wie die Tragödie beschaffen sein muß, um ihn in richtiger Weise hervorzurufen. Das regelnde Princip für jene Gemütsveränderungen ist die Vernunft. Damit befindet sich Schiller bei seiner Auffassung der tragischen Kunstwirkung wieder ganz auf dem Boden moralischer Teleologie. Er stellt sich den Prozeß folgendermaßen vor. „Nach dem Verhältnis, in welchem die sittliche Natur des Menschen zu seiner sinnlichen steht, richtet sich auch der Grad der Freiheit, der in Affekten" — also hier im Mitleid — „behauptet werden kann". Wo der „moralische Sinn" über die sinnliche Natur des Menschen die Oberhand behält und der physische Schmerz durch das Wirken höher gearteter, vernünftiger Triebe aufgehoben wird, ist das Gemüt „am fähigsten, das Vergnügen des Mitleids zu genießen". Also „aus unserer moralischen Natur quillt die Lust hervor, wodurch uns schmerzhafte Affekte entzücken". — So muß man geartet sein, um das Vergnügen des Mitleids überhaupt genießen zu können. Es kommt hierzu auf folgende Weise. Durch den „Angriff auf unsere Sinnlichkeit", der ja dadurch erfolgt, daß jemand leidet und wir mit ihm leiden, gemäß Schillers Erklärung des Mitleids als eines mitgeteilten Affekts, wird die Vernunft rege gemacht. Ihre „Thätigkeit" macht das Gemüt „vollkommen unabhängig und frei". In diesem Gefühl der sittlichen Freiheit beruht das „Vergnügen des Mitleids". Das Resultat ist im wesentlichen dasselbe wie in der vorigen Abhandlung, wo in der Erkenntnis moralischer Zweckmäßigkeit das „Vergnügen an tragischen Gegenständen" gesetzt wurde.

Von diesen Deduktionen, die mehr in das Gebiet der Moralphilosophie als der Ästhetik gehören, kommt Schiller nun auf Untersuchungen mehr kritisch-ästhetischer Natur. Er stellt die Frage, wie die Handlung einer Tragödie beschaffen sein müsse, um das „Vergnügen des Mitleids" zu erregen. Sie müsse so geartet sein, daß unser Mitleid weder zu schwach, noch zu stark erregt wird. Der erste Fall tritt da ein, wo der „Unglückliche" durch unbedachte, thörichte Handlungsweise sein Leiden lediglich selbst verschuldet hat. Zum Beweise zieht Schiller Shakespeares „König Lear" heran.

Es schadet „unserm Anteil" nicht wenig, daß „dieser kindische Alte seine Krone so leichtsinnig hingab und seine Liebe so unverständig unter seine Töchter verteilte". So überzeugend gerade dieses Beispiel scheint, so täuscht sich Schiller entschieden doch in der Auffassung der ersten Scene. Es wäre doch im höchsten Grade befremdend, wenn Shakespeare, ein Dichter, bei dem jede psychische Regung aufs überzeugendste motiviert, bei dem nichts Unnatur ist, ein so widersinniges Handeln für menschlich und natürlich in Anspruch nehmen würde, und das in der Epoche seiner höchsten Vollendung. Alles klärt sich, wenn man die erste Scene des „Lear" symbolisch versteht in dem Sinne, daß in drastischer Verkürzung und Verdichtung eine durch lange Gewöhnung und Übung herausgebildete Gesinnungs- und Handlungsweise anschaulich exponiert wird.

Eine Abschwächung des Mitleids erfolgt ferner, wenn „der Urheber des Unglücks, dessen schuldlose Opfer wir bemitleiden sollen, unsere Seele mit Abscheu erfüllt". Als Beispiele nennt Schiller u. a. Jago und Lady Macbeth. Auch hier kann man ihm nicht zustimmen. Er ist zu all diesen unhaltbaren Auffassungen durch seinen Zweckmäßigkeitsbegriff gelangt. Die allgemeine „Zweckwidrigkeit", das zerstörende Moment, das in der rücksichtslosen Bosheit jener Menschen liegt, scheint ihm eine künstlerische Verwendung solcher Charaktere nicht zuzulassen. Wäre er von rein ästhetischer Seite an dieses Problem herangetreten, er wäre zu diesem Urteil nicht gekommen. Jene genannten Charaktere sind die Faktoren, deren sich das Schicksal bedient, um die Helden der tragischen Hamartie entgegen zu führen. Sie würden nichtsdestoweniger wirkungslos sein, wenn der Held nicht die eine Hamartie ermöglichende Disposition in seiner seelischen Beschaffenheit hätte. So sind es also nicht, wie Schiller meint, Jago und Lady Macbeth, welche gleich einer Naturgewalt, der man nicht entrinnen kann, das Verderben über den Helden bringen, sondern die letzten Ursachen zu diesem Verderben liegen in dem Helden selbst; jene sind nur der äußere Anlaß, diese Ursachen wirksam zu machen. — Der richtige Grad des Mitleids kann nach Schillers Ansicht nur erregt werden, wenn „sowohl derjenige, welcher leidet, als auch derjenige, welcher Leiden verursacht, Gegenstände des Mitleids werden". Dies findet Schiller in Corneilles

„Eid“ geleistet. Der Urheber des Leidens bringt dieses gerade dadurch hervor, daß er moralisch handelt. Schiller findet hier also überall „moralische Zweckmäßigkeit“. Er nennt das Stück daher das Meisterstück der tragischen Bühne. Man sieht, wohin solche Grundsätze ihn führten, zu einem unbegründeten Tadel des größten Tragikers aller Zeiten und zu einer Glorifizierung der französischen Moraltragödie!

In systematischer Untersuchung wendet sich Schiller nun den Gründen zu, durch die „das Mitleid befördert und die Lust der Rührung am unfehlbarsten und stärksten erweckt wird“. Er findet ihrer vier. Die tragische Dichtung muß, um die Vorstellung recht lebhaft zu erregen, „Nachahmung“ einer Handlung, nicht „Erzählung oder Beschreibung“ sein. In dieser Forderung stützt sich Schiller wieder auf Lessing und macht auch wieder dessen Fehler mit, „Nachahmung“ rein äußerlich im Gegensatz zu „Erzählung“ aufzufassen, nicht in dem Sinne der Aristotelischen psychischen Nachahmung. Außer der Lebhaftigkeit tragischer Schilderungen ist zweitens „Wahrheit“ erforderlich, d. h. es muß eine Ähnlichkeit zwischen uns und dem Leidenden vorhanden sein, so daß wir den Affekt, von dem er beherrscht ist, nachempfinden können, daß er uns zur „Wahrheit“ wird. Damit ist eine frühere Forderung wiederholt, nämlich der Ausschluß alles streng Individuellen aus dem tragischen Charakter. Drittens verlangt er „Vollständigkeit“, d. h. die Verwickelungen müssen derartig sein, daß das Schicksal des Helden gerade in der Form, wie es dargestellt ist, sich als unvermeidlich erweist, daß ein andrer Ausweg unmöglich ist. Er bezeichnet mit dieser Forderung im wesentlichen das, was wir innere Wahrscheinlichkeit einer dramatischen Handlung nennen. Viertens müssen die Vorstellungen des Leidens „fortdauernd“ „auf uns wirken“. Das ist nur dadurch möglich, daß man das Gemüt nicht fortgesetzt in seiner hohen Spannung läßt, sondern die „Empfindungen des Leidens“ geschickt unterbricht, um sie alsdann mit um so größerer Lebhaftigkeit wieder hervorzurufen. Alle diese Resultate zusammenfassend, gelangt Schiller mit nochmaliger Betonung der Forderung, daß die Handlung eine moralische sein müsse, zu der Definition der Tragödie: „Die Tragödie wäre demnach dichterische Nachahmung einer Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen im Zu-

stand des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen."

Neu und von Schiller noch nicht behandelt ist hier nur der Begriff „dichterische Nachahmung". Er unterscheidet sie von der historischen. Die Tragödie „erhält Macht, ja Verbindlichkeit, die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst unterzuordnen und den gegebenen Stoff nach ihrem Bedürfnisse zu bearbeiten". Dieser Satz ist interessant im Hinblick auf die Egmontrecension. Schiller hat den dort betonten Standpunkt, daß der Dichter einer Charaktertragödie sich eng an den historischen Charakter, wenn auch nicht an die historischen Ereignisse anschließen müsse, verlassen.

Die Arbeiten der folgenden Jahre, „Kallias", „Über Anmut und Würde", die Lehre vom „Erhabenen", die „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen" beschäftigen sich nicht mit der eigentlichen Dichtkunst, sondern sind Untersuchungen über Fragen philosophisch-ästhetischer Natur. Von einer genaueren Darstellung derselben muß daher hier abgesehen werden. Es genügt, ihren Inhalt in Kürze vorzuführen, um die zusammenhängende Darstellung der kritischen Entwickelung Schillers nicht zu unterbrechen.

Der „Kallias" ist im wesentlichen ein Versuch, ein objektives Kriterium der Schönheit zu finden. Kant spricht von dem Schönen bloß als von einer Wirkung auf das Subjekt. Schon Körner hatte dies als eine Lücke in der „Kritik der Urteilskraft" empfunden und sich in diesem Sinne an Schiller in einem Brief vom 13. April 1791 ausgesprochen: „Die Verschiedenheit schöner und häßlicher Objekte, die in den Objekten selbst liegt, untersucht er nicht. Daß diese Untersuchung fruchtlos sein würde, behauptet er ohne Beweis, und es fragt sich, ob dieser Stein der Weisen nicht noch zu finden wäre." Hier knüpft Schiller an. Er plant eine umfassende „Analytik des Schönen". Zur Ausführung ist dieser Plan nicht gekommen. Was wir von den diesbezüglichen Ideen Schillers wissen, ist uns in Briefen an Körner aus den Jahren 1792 und 93 aufbehalten. Er definiert die Schönheit hier als „Freiheit in der Erscheinung", als den „freiwilligen Konsens" eines Wesens zu seiner Erscheinungsform, als die Herrschaft des Geistes über den Stoff und ähnliches. Natürlich handelt es sich für Schiller bei schönen

Erscheinungen außerhalb der menschlichen Gestalt nicht um wirkliche Freiheit, sondern nur um eine Analogie, zu der die Erscheinungsform des betreffenden Wesens oder Gegenstandes uns veranlaßt. Wo Schiller jenen „freiwilligen Konsens" zu der eigenen Erscheinungsform bei menschlicher oder tierischer Gestaltung oder bei Gegenständen zu finden glaubt, spricht er von „Autonomie" oder „Heautonomie" der Erscheinung, einem „Voninnenbestimmtsein", ohne Hinzutreten äußerer, bestimmender Faktoren, wo er seine Abwesenheit konstatiert, von „Heteronomie". Das Problem der Schönheit von dieser Seite fassend, kommt er zu sehr interessanten, mit den Ausführungen der beiden Aufsätze über das Tragische kontrastierenden Schlüssen. Er sagt u. a.: „Ich bin so weit entfernt, die Schönheit von der Sittlichkeit abzuleiten" — Körner hatte ihm nämlich diesen Vorwurf gemacht — „daß ich sie damit beinahe für unverträglich halte. Sittlichkeit ist Bestimmung durch reine Vernunft; Schönheit als eine Eigenschaft der Erscheinungen ist Bestimmung durch reine Natur. Bestimmung durch Vernunft, an einer Erscheinung wahrgenommen, ist vielmehr Aufhebung der Schönheit; denn die Vernunftbestimmung ist an einem Produkt, das erscheint, wahre Heteronomie."

Es ist notwendig, noch mit wenigen Worten auf den letzten Teil des „Kallias", „das Schöne der Kunst", einzugehen, da hier ausgesprochene Anschauungen zum Teil Verwendung in der spätern Recension der Gedichte Matthisons finden. Schiller unterscheidet „Schönes der Wahl oder des Stoffes" und „Schönes der Darstellung oder der Form". Beim ersteren macht das meiste die Natur, das zweite ist lediglich Sache des Künstlers. Seine Aufgabe ist nicht leicht. Sie besteht darin, einen Gegenstand „frei" darzustellen, d. h. ihn „der Einbildungskraft als durch sich selbst bestimmt" vorzuhalten. Um dies zu ermöglichen, also die Natur des Gegenstandes zu freier Entfaltung gelangen zu lassen, müssen die Natur des Materials und die des Künstlers vor jener zurücktreten.

Das Ende des „Kallias" ist eine Anwendung dieser Theorieen auf die Dichtkunst. Das Material ist hier die Sprache. Die Aufgabe des Dichters ist infolge der Natur dieses Materials eine sehr viel schwierigere als die des bildenden Künstlers. Er vermag

es nicht wie dieser sich unmittelbar an die Anschauung zu wenden, sondern die Sprache giebt zunächst nur Begriffe, die erst die Anschauung produzieren sollen. Es ist daher technisch das höchste Ziel des Dichters, die Sprache so zu handhaben, daß man sich dieses doppelten Prozesses nicht bewußt wird, sondern durch die Sprache ebenso wie durch unmittelbares Betrachten zur Anschauung bestimmter individueller Formen und Situationen gelangt.

Hier brechen die Untersuchungen mitten in der Entwickelung ab. Worin das objektiv Schöne besteht, ist Schiller nicht gelungen zu ergründen. Erst am 5. Mai 1793 schreibt er an Körner, daß er „nun ein bejahendes, objektives Merkmal der Freiheit in der Erscheinung" gefunden habe. Welches dieses sei, hat er nirgend gesagt. Man hat das Verschiedenartigste vermutet, ohne in dieser Beziehung zu einem völlig befriedigenden Resultat gelangt zu sein.

Die Abhandlung „Über Anmut und Würde" hat mit der Dichtkunst unmittelbar wenig zu thun. Sie ist eine Untersuchung der Beziehungen des sittlichen Menschen zum sinnlichen. Schiller tritt dem Rigorismus Kants entgegen, der Sittlichkeit nur da wahrnahm, wo ein Konflikt zwischen den sinnlichen Trieben des Menschen und seiner vernünftigen Natur, ein Kampf zwischen Neigung und Pflicht erfolgt und letztere siegreich geblieben war. Schiller nimmt eine Gemütsverfassung, wo Neigung und Pflicht nicht in Gegensatz stehen, wo die Pflicht zur Neigung geworden ist, auch für sittlich in Anspruch. Er nennt einen solchen Charakter eine „schöne Seele", und die Art, wie diese Wesensbeschaffenheit nach außen zu Tage tritt, „Anmut". Im Affekt, wenn das Gleichgewicht eines solchen Gemüts gestört wird, erhebt sich die „schöne Seele" zu einer „erhabenen". Die „moralische Kraft" beherrscht „die Triebe", da sie mit ihnen nicht mehr im Einklang bleiben kann. — Der Bezug auf das Ästhetische liegt bei dieser Abhandlung darin, daß die „schöne", im Affekt sich zur „Würde" erhebende „Seele" nach allen vorausgegangenen und auch folgenden Deduktionen die für den tragischen Helden notwendige Charakterverfassung ist. Des Spezielleren leitet auch der Begriff des Erhabenen in Untersuchungen über den Begriff und das Wesen der Tragödie hinein.

Schiller widmet dem Erhabenen zwei besondere Aufsätze, „Vom Erhabenen" und „Über das Erhabene". Im ersteren

unterscheidet er mit Kant das „Contemplativ-Erhabene der Macht“ und das „Pathetisch-Erhabene“. Nur letzteres steht zur Kunst in engerer Beziehung. Es besteht in der „Vorstellung eines fremden Leidens, verbunden mit Affekt und mit dem Bewußtsein unserer inneren moralischen Freiheit“. „Fremd“ muß das Leiden sein, weil bei eigenem Leid der „Schmerz“ es zum „Genuß“ nicht kommen lassen würde, „verbunden mit Affekt“, weil wir nach Schillers Auffassung mit den Helden mit-leiden, und dem „Bewußtsein unserer inneren moralischen Freiheit“, weil dadurch das Gefühl des Erhabenen erst zu stande kommt. Hieraus leitet Schiller die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst ab, „Darstellung der leidenden Natur“ d. i. das Pathetische, und „Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden“ d. i. das Erhabene. Dadurch, daß diese Affekte uns mitgeteilt werden, empfangen wir dann selbst das Bewußtsein unserer „inneren Gemütsfreiheit“.

In der nun folgenden Sonderuntersuchung des „Pathetischen“ wird, wie es nach Aufstellung jener Fundamentalgesetze nicht anders möglich ist, die Kunstwirkung ganz in das Gebiet des Moralischen verlegt. Die Darstellung des Leidens, das „Pathetische“, ist nur ein Mittel zu dem Zwecke, unser sinnliches Gefühl mit unserem moralischen in Konflikt und letzteres zum Siege zu bringen. Um die moralische Kraft recht rege zu machen, muß der Angriff auf die sinnliche Natur ein sehr starker sein. Das Leiden muß daher in hohem Grade und vor allem wahr und echt zum Ausdruck kommen. Schiller wendet sich gegen die französische Tragödie, wo durch die „Dezenz“ jede wahre Gefühlsäußerung verboten ist, wo an die Stelle echter Natur der „frostige Ton der Deklamation“ tritt. Man erstaunt hier, wie verschieden Schiller die Franzosen beurteilt je nach der Seite, von der er an sie herantritt. In seinem Aufsatz „über die tragische Kunst“ hatte er „Cid“ das „Meisterstück der tragischen Bühne“ genannt, obwohl dieses Stück der obige Vorwurf ebenso sehr trifft wie alle übrigen. Im Gegensatz zu den Franzosen hebt er an den Griechen das natürliche Empfinden und ihre wahre, echte Gefühlsäußerung hervor.

Das im künstlerischen Sinne „Pathetische“ sieht Schiller aber nicht nur, wie schon angedeutet war, im physischen Leiden, sondern auch und noch vielmehr in dem „Widerstand gegen das

Leiden", der in der moralischen Kraft des Menschen seine Ursache hat. Jenes hatte eigentlich nur den Zweck, dieses zur Wirksamkeit und zur Erscheinung zu bringen. Er unterscheidet am menschlichen Körper „bloß der Natur gehorchende Triebe", über die der Wille „nicht disponieren" kann, z. B. die Gesichtsfarbe, Spiel der Muskeln u. s. w., und solche, über die der Wille gebietet, z. B. den Gesichtsausdruck. In ersteren wird höchstes physisches Leiden, in letzteren höchste moralische Widerstandsfähigkeit zugleich zum Ausdruck gelangen können. Interessant ist, daß er zur Veranschaulichung und zum Beweis dieser Ideen die Laokoongruppe heranzieht.

Der Aufsatz „Über das Erhabene" gehört einer späteren Epoche an. Schiller stellte ihn aus dem Material her, das in den Briefen an den Herzog von Augustenburg vorlag. Er kommt daher besser dort zur kurzen Besprechung.

Blicken wir von dieser Stelle noch einmal auf die in großen Umrissen dargestellte spekulativ-ästhetische Thätigkeit dieser Jahre zurück, so erkennen wir deutlich, daß die Aufsätze „Über Anmut und Würde" bis „Über das Pathetische" ein zusammenhängendes, organisches Ganzes bilden. In Anmut und Würde sucht Schiller den Begriff der Schönheit festzustellen. Er sieht ihn beim Menschen in einem Zusammenwirken der sinnlichen und sittlichen Kräfte, einer Harmonie von Pflicht und Neigung. Der im Kallias zur Kritik der Schönheit beigebrachte Begriff „Freiheit in der Erscheinung" liegt hier zu Grunde. Eine solche Grundanlage des Gemüts ist die für tragische Helden erforderliche. Da, wo es nicht mehr möglich ist, diesen harmonischen Gemütszustand festzuhalten, wird ein solcher Charakter und eine solche Situation direkt für die Tragödie verwertbar. Das physische Leiden, das den schönen Einklang stört, muß dabei voll zum Ausdruck gelangen, andrerseits aber sich als besiegt von den moralischen Kräften darstellen: die „innere Gemütsfreiheit muß auf der Bühne zur Darstellung und dadurch als eine Kraft, die wir selbst besitzen, uns zum Bewußtsein kommen". Um einer Dankespflicht zu genügen, plante Schiller an den Herzog von Augustenburg eine Reihe von Briefen, in denen er ihm seine „Ideen über die Philosophie des Schönen" ausführlich mitzuteilen gedachte. Im Laufe des Jahres 1793 wurden neun solcher Briefe abgesandt. Seine Untersuchungen

leiteten ihn auch auf das Wesen des „Genies“. Er konnte sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß das Originalschöne durch das Genie und zwar ohne alle Theorie zu stande komme. Er will daher nun auf empirischem Wege, aus den Werken des Genies, die Regeln der Schönheit aufstellen. Damit hätte Schiller eine von allem Bisherigen völlig verschiedene Methode ästhetischer Untersuchung begonnen. Denn in allen durch das Studium Kants beeinflußten Aufsätzen, am meisten in den Abhandlungen über das Tragische sahen wir, daß dieser für den praktischen Kritiker einzig fruchtbare und von Lessing auch thatsächlich eingeschlagene Weg, nämlich aus dem Kunstwerk selbst die Regeln für das Kunstwerk zu bestimmen, nicht gewählt war. Es blieb auch hier beim Plane. Hindernde Umstände, Krankheit, Anknüpfung neuer Freundschaftsbeziehungen, ein erneutes, eifriges Studium Kants unterbrachen die Briefferie.

In diese unter dem Einfluß Kants stehende Epoche fällt die Abfassung einer specifisch-kritischen Schrift, der Recension „Über Matthisons Gedichte“. Sie erschien zu Jena in der „allgemeinen Litteraturzeitung“ 1794. Sie trägt einen eigentümlichen Charakter. Es ist ersichtlich, daß Schiller durch die bloße Lektüre der Gedichte, unmittelbar, im höchsten Maße befriedigt war. Zu diesem schon von vornherein festen Resultat versucht er nun auch von seinen aus dem Studium Kants erwachsenen, spekulativ-ästhetischen Theorieen aus zu gelangen. Dadurch kommt etwas Zwiespältiges in die Recension hinein. Bei aller Vorzüglichkeit der Entwickelung und Begründung der einzelnen Grundsätze empfindet man doch, daß das Resultat schon fertig war, ehe Schiller diese Grundsätze noch zur Anwendung brachte.

Wie schon in der Egmontrecension und der Recension der Gedichte Bürgers sah sich Schiller „bei der Anarchie, welche noch immer in der poetischen Kritik herrschte“,[1]) auch hier genötigt, „zugleich der Gesetzgeber und der Richter zu sein“. Er eröffnet daher die Recension mit einem allgemeinen Teil. Es handelt sich im wesentlichen darum, ob die Landschaftsdichtung, mit der Matthison der Poesie ein neues Feld hinzufügte, zur „schönen“ oder bloß zur „angenehmen Kunst“ zu rechnen sei, eine Teilung, die Schiller aus Kant übernommen hat. Der Unterschied zwischen

[1]) Brief an Goethe vom 7. Sept. 1794.

beiden liegt für Schiller darin, daß die angenehme Kunst nur den „Charakter der Freiheit", die schöne aber mit diesem auch den „der Notwendigkeit" an sich trägt. Kant faßt die Unterscheidung etwas anders.

Der Begriff der Freiheit als Wesenseigenschaft des Schönen ist bei Schiller nicht neu. Im Kallias schon operiert er umfänglich damit, er bedeutet Abwesenheit aller äußeren, die Erscheinungsform bestimmenden Faktoren. Über dieses negative Kriterium war er im Kallias nicht hinausgekommen. Auch die „Notwendigkeit" ist ein schon häufig berührter, in Schillers kritisch-ästhetischem System wichtiger Begriff. Wir begegneten ihm schon, wenn auch unter anderem Namen, in der Recension der Gedichte Bürgers. Er bedeutet Ausscheidung des Zufälligen, Abwesenheit aller Willkür; der Künstler soll so zu Werke gehen, „daß er unserer Einbildungskraft keinen andern Gang vorschreibt, als den sie in ihrer vollen Freiheit und nach ihren eigenen Gesetzen nehmen müßte". Am besten wird dieser Begriff beleuchtet durch die genauere Darstellung des Ganges der Recension selbst.

Im Eingang berührt Schiller das von Lessing im Laokoon behandelte Problem, kommt ihm jedoch von einer andern Seite nahe. Während Lessing die Grenzen der bildenden Kunst von denen der redenden streng abschied, diese auf Darstellung von Handlungen, jene auf Nachahmung von Körpern verwies, macht Schiller eine gewisse Vermischung beider zum Ausgangspunkt seiner Betrachtung. Er unterscheidet eine doppelte Verwendung des Landschaftlichen in der Kunst. Entweder bildet es nur den Hintergrund zur Darstellung einer Handlung, das „Lokal" dieser Handlung, oder die Darstellung der Landschaft wird Hauptzweck, „der Mensch bloß zum Figuranten in ihr". Im ersteren Sinne ist es besonders von Homer oft verwandt worden — hierin beruht eben die erwähnte Vermischung beider Künste im Sinne des Lessingschen „Laokoon" —, im zweiten bisher nur vom bildenden Künstler, vom Landschaftsmaler. Matthison ist der erste, der diese Art der Verwendung des Landschaftlichen auch in die Poesie hinüberzieht, wenigstens mit solcher Stärke und Ausschließlichkeit. Schiller macht hier denselben Fehler, der auch der Grundirrtum im „Laokoon" ist, nämlich in die Nachahmung des Gegenstandes den Zweck der Kunst zu setzen. Lessing, der mit einer Schärfe

wie niemand vor ihm die kunstkritischen Sätze des Aristoteles interpretiert und auf ihnen weiter gebaut hat, ist auf den Begriff der Aristotelischen Nachahmung — μιμησις — nicht mit derselben Genauigkeit eingegangen. Er faßt ihn in dem üblichen Sinne der Nachbildung von Vorgängen und Körpern. Diese sind nach der Anschauung des Aristoteles jedoch vielmehr nur Mittel zum Zweck der psychischen Nachahmung. Der eigentliche Gegenstand der Nachahmung ist ein psychischer Vorgang. Der Künstler soll dem von ihm zu künstlerischer Behandlung gewählten äußeren Gegenstand, Handlung oder Körper, eine solche Form geben, daß er die Fähigkeit erhält, die von ihm gewollte psychische Wirkung zu erzielen. Allerdings ist dies hier mehr ein Fehler des Ausdrucks. Im weiteren Verlauf der Recension ist sich Schiller dieser psychischen Kunstwirkung vollkommen bewußt.

„Es ist, wie man weiß, niemals der Stoff, sondern nur die Behandlungsweise, was den Künstler und Dichter macht." Mit diesen Worten beginnt Schiller nach jenen einleitenden Bemerkungen den allgemeinen Teil seiner Untersuchung. Es fragt sich, ob diese scharfe Regierung des Stofflichen berechtigt ist. Man empfindet, daß Schiller hier von der abstrakten ästhetischen Theorie an die Kunstkritik herantritt. Sicherlich hat der Stoff für die Kunst auch seine Bedeutung, schon deshalb, weil ohne ihn das Kunstwerk nicht möglich wäre. Auch in seinen früheren spekulativ-ästhetischen Ausführungen hat Schiller die Bedeutung des Stofflichen für die Kunst niemals untersucht, sondern sie, nachdem er sich von Shaftesbury einmal losgerungen hatte, einfach negiert. Besonders schlagend war dies in dem Brief über die Stolbergsche Beurteilung der „Götter Griechenlands" zum Ausdruck gekommen. Das Stoffliche ist allemal nur das Gebiet der Mittel, deren sich der Künstler bedient. Die Auswahl aus diesem Gebiet wird durch zweierlei bedingt, erstens durch das, um dessentwillen er überhaupt zu diesen Mitteln gegriffen hat, durch sein Psychisches, das er darstellen will, zweitens durch das Gesetz, das diesem Gebiet specifisch eigen ist. Man wird die Mittel so wählen müssen, daß das ihnen immanente Gesetz mit den Absichten des Künstlers koincidiert. Dies ist die große Bedeutung des Stofflichen für den Künstler und zwar, bevor er an sein Werk geht. Für das Kunstwerk

selbst ist eine schroffe Trennung von Stoff und Form überhaupt kaum am Platze. Sie hat viel Irreführendes, ebenso wie die Scheidung des Menschen in Körper und Geist, eine Methode der Betrachtung, die noch ein Überbleibsel der Scholastik ist. Geist und Körper bilden in Wirklichkeit eine untrennbare Einheit. Wo wir von dem Menschen als einem Ganzen sprechen wollen, ist es schlechterdings unmöglich, sie auch nur getrennt zu denken. Mit Stoff und Form von Kunstwerken dürfte es kaum anders sein. Ersterer wird stets die zweite bedingen und umgekehrt. Man wird niemals einen Stoff nach einer a priori, ohne Rücksicht auf ihn bestimmten Form behandeln können. Zu einem einzigen Stoff wird auch nur eine einzige völlig adäquate Form passen und erst beide zusammen werden eine Einheit, ein nur in dieser Weise mögliches Ganzes geben. An dem Antlitz eines niederländischen Bauern wird man nicht Weisheit, Milde, göttliche Majestät darstellen können, an einem Zeus nicht die derbe Gesundheit, Selbstzufriedenheit und Behaglichkeit, wie wir sie in den Bildern der niederländischen Maler finden.

Schiller bringt für seine alles in die Form und nichts in den Stoff setzende Anschauung sofort ein Beispiel bei: „ein Hausgeräte und eine moralische Abhandlung können beide durch eine geschmackvolle Ausführung zu einem Kunstwerk gesteigert werden." Dieser Anwendung liegen seine Ausführungen im Kallias zu Grunde. Das Hausgerät hat er auch dort schon zur Illustrierung seiner Ideen herangezogen. Da, wo Schiller „Freiheit in der Erscheinung", „Autonomie" bemerkte, sah er Schönheit. Eine Vase, so deduzierte er dort, die so gestaltet ist, daß sie nicht den Eindruck eines zu einem äußeren Zwecke bestimmten Gegenstandes macht, sondern die sich nach eigenen Gesetzen aus sich selbst entwickelt zu haben scheint, wo z. B. die Handhabe „so ungezwungen und frei daraus hervorspringt, daß man ihre Bestimmung vergißt", ist schön. Nach der oben dargestellten Aristotelischen Wesensdefinition des Schönen kann dieser Gegenstand nicht in vollem Sinne schön genannt werden. Er besitzt die Fähigkeit (δύναμις), einen psychischen Bewegungsvorgang im Beschauer hervorzurufen, nur als eine dem Zweck, dem er dient, nebengeordnete. Wir verweisen ihn besser in das Kunsthandwerk, das Nachbargebiet der Kunst, wo nur das Technische künstlerisch ist.

Schiller stellt nun die Frage, ob es möglich sei, die Landschaft „so zu behandeln, wie es der Charakter der schönen Kunst erheischt". Dieser Charakter ist, wie schon oben gesagt wurde, außer der „Freiheit", die auch der „angenehmen Kunst" eigen ist, „Notwendigkeit".

Es ist ebenfalls schon gesagt worden, daß Schiller unter „Notwendigkeit" die Hinleitung der Einbildungskraft auf das von dem Künstler gewollte Ziel verstand, aber so, daß sie „auch in ihrer vollen Freiheit" diesen Gang gehen müßte. Einerseits soll also die Einbildungskraft „ihrem eigenen Gesetz" folgen, andrerseits durch einen von außen hinzutretenden Willen nach bestimmter Richtung gelenkt werden. Hierin scheint ein Widerspruch zu liegen, den Schiller jedoch zu lösen weiß. Man kann unter den Vorstellungen der Einbildungskraft zwei Gruppen unterscheiden, Vorstellungen, die erst durch eine andere Thätigkeit des geistigen Menschen, sein Empfinden, erzeugt werden, und Fälle, wo die Vorstellung das Primäre ist und ihrerseits erst die Empfindung erweckt. Daß Art und Folge der ersteren Gruppe einem bestimmten Gesetz unterworfen sind, ist ohne weiteres klar. Sie empfangen es von den Empfindungen, deren Gesetz wiederum die richtige Mitte, der richtige Grad des betreffenden Empfindens ist. Die zweite Gruppe von Vorstellungen scheint, abgesehen von dem allgemeinen Gesetz von Ursache und Wirkung, einer strengern Gesetzmäßigkeit nicht unterworfen zu sein, sowohl da nicht, wo sie sich an Gegenstände knüpfen, die in bunter, durch nichts Inneres zusammengehaltener Reihe einander folgen, als auch da nicht, wo die Phantasie ohne äußern Anstoß, willkürlich aus sich selbst heraus schaltet. Man braucht nur an die Werke eines Th. A. Hoffmann zu denken, um letzteres bestätigt zu finden. In diese Regellosigkeit, die empirisch ja vorhanden ist, kann man nun aber ein Gesetz hineintragen. Schon der Umstand, daß man von unbändiger Phantasie spricht, von ihren Launen, die man zügeln müsse, beweist, daß man das Gefühl der Möglichkeit einer Gesetzmäßigkeit in dieser Beziehung hat. Sie wird überall da thatsächlich vorhanden sein, wo die ganze Individualität eines Menschen, sein Denken, Wollen und vor allem sein Fühlen sich in der richtigen Mitte bewegt. Die vollendete Individualität Goethes prägt sich auch in seinen dichterischen Phantasiegebilden, seinen Vorstellungen aus. Man

vergleiche mit seinem „Götz", seiner „Iphigenie" z. B. die Zerrbilder, die aus der trüben Individualität eines Lenz und des schon erwähnten Hoffmann geflossen sind. Es ist also die Empfindung in der That auch für diese zweite Gruppe von Vorstellungen das regelnde Princip. Man kann insofern von einer Logik der Phantasie sprechen, die überall vorhanden ist, außer wo es sich um Anormalitäten wie Wahnsinn und ähnliches oder um zufällig sich folgende äußere Eindrücke handelt. Ein Widerspruch zwischen dem die Empfindung beeinflussenden Willen des Künstlers und dem „eigenen Gesetz" der Einbildungskraft ist also thatsächlich nicht vorhanden. So erklärt es sich, daß „die höchste Freiheit gerade nur durch die höchste Bestimmtheit möglich ist". In dieser auf das normative Empfinden basierten Gesetzmäßigkeit der Einbildungskraft sieht Schiller seine „Notwendigkeit".

Im folgenden führt er des näheren aus, wie jener „notwendige Zusammenhang der Vorstellungen" von dem Dichter erzielt wird. Er muß sie „auf eine objektive Verknüpfung in den Erscheinungen, nicht bloß auf ein subjektives und willkürliches Gedankenspiel gründen". Er muß von seinem Gegenstand alles absondern, was „subjektiv" und „zufällig" daran ist. „Sich selbst" muß er „zuvor dem Gesetz unterworfen haben, nach welchem die Einbildungskraft in allen Subjekten sich richtet", d. h. er muß eine normative Empfindungsweise in sich zur herrschenden gemacht haben. Dann wird „die Imagination" aller andern den Gang nehmen, „den der Dichter ihr vorschreibt".

Daß dieses allgemeine Wohlgefallen zu stande kommt, ist jedoch nicht nur von der Beschaffenheit des Kunstwerks abhängig, sondern auch von dem Kunst empfangenden Subjekt. Nun beweist die tägliche Erfahrung, daß dasselbe Ereignis auf die einzelnen Menschen einen ganz verschiedenen Eindruck machen kann, je nach ihrer Gemütsveranlagung, ja sogar „in verschiedenen Zeiten" auf denselben Menschen verschieden wirken kann, je nach seiner augenblicklichen Gemütsverfassung. Trotzdem will der Dichter bei allen einen ganz bestimmten „Empfindungszustand" bewirken. „Er muß also auf die Bedingungen wirken, unter welchen eine bestimmte Rührung des Gemüts notwendig erfolgen muß." „Notwendig" ist aber, so folgert Schiller weiter, „in den Beschaffenheiten des Subjekts" nur „der Charakter der Gattung". Er

muß also mit seinem Werk an den „Charakter der Gattung" in uns appellieren, nicht an unser „specifisch verschiedenes Selbst". Das ist dieselbe Forderung, wie wir sie schon in der Recension über Bürgers Gedichte fanden, und wie sie schon in dem oben entwickelten Begriff der Gesetzmäßigkeit der Einbildungskraft implicite vorhanden war. In der Recension über Bürgers Gedichte hatte Schiller dies „Idealisierung" genannt, Erhebung des „Individuellen und Lokalen zum Allgemeinen". Auch darin stimmen seine Äußerungen an dieser Stelle mit jener Recension überein, daß er von dem Dichter verlangt, er solle diese Idealisierung nicht nur seinem Gegenstande, sondern vorher sich selbst zu teil werden lassen, er solle „zuvor das Individuum in sich ausgelöscht und zur Gattung gesteigert haben", eine Forderung, die in den Ausführungen über die Gesetze der Einbildungskraft auch schon gestreift war. Aus dieser Stelle geht mit noch größerer Klarheit, als es oben schon der Fall war, hervor, daß Schiller nun das richtige Empfinden zur Grundlage jeder künstlerischen Wirksamkeit macht. Ohne Aristoteles studiert zu haben, berührt er sich hier mit einer schon häufiger erwähnten kunstkritischen Überzeugung des großen Philosophen, die geradezu die Basis von dessen Kunstanschauung bildet. Wie dieser sieht auch Schiller die künstlerische Aufgabe in der Nachahmung einer inneren Handlung, der Übertragung eines quantitativ Richtigen oder, wie Schiller sagt, „Notwendigen" auf den Kunstempfangenden: „Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen liegt der große Stil."

Schiller verlangt also von jedem Dichtwerke zwei Eigenschaften, „objektive Wahrheit" und „subjektive Allgemeinheit". Er ermüdet nicht, die Forderung der Idealisierung oder, mit dem Ausdruck dieser Recension zu reden, „den Charakter der Notwendigkeit" wieder und wieder zu betonen. Im Kunstwerk „muß alles wahre Natur sein", aber nirgends darf „wirkliche, historische Natur" zur Darstellung gelangen. Er geht so weit, in aller Wirklichkeit „mehr oder minder Beschränkung der allgemeinen Naturwahrheit" zu sehen. „Jeder individuelle Mensch ist gerade um so viel weniger Mensch, als er individuell ist." Wir finden hier also eine radikale Verurteilung des Naturalistischen als Kunstmittel oder gar als Kunstzweck, ohne daß Schiller sich darüber in Idealisterei verliert.

Sein heißestes Bemühen war es ja gerade in jener Epoche, objektive Merkmale der Schönheit zu finden.

Da „Notwendigkeit" in der „Verknüpfung der Erscheinungen" die unerläßlichste Forderung an ein Kunstwerk ist, so erstreckt sich das Gebiet der Kunst auch nur über Erscheinungen, in denen diese Notwendigkeit zum Ausdruck gelangt oder doch gelangen kann. Das sind aber, wie es wenigstens scheint, nur „die tierischen Körper" und „das menschliche Herz"; „daher nur in diesen beiden ein Ideal kann aufgestellt werden". Was Schiller hier unter „Ideal" versteht, wird klar, wenn wir auf seine vorausgegangenen Ausführungen zurückblicken. Wenn man z. B. ein Pferd zum äußeren Gegenstand künstlerischer Darstellung wählt, um etwas *in* dem Gegenstand Liegendes, etwa Kraft oder Gewandtheit oder gar Psychisches, wie Mut, zum Ausdruck zu bringen, so wird man den Körper des Pferdes so darstellen müssen und können, daß alles diesen gewollten Eindruck Störende, alles Zufällige, an dem wirklichen Modelle, das sich der Künstler wählte, vorhandene Individuelle wegbleibt und aus dem Ausdruck der Physiognomie, der Körperhaltung, den gehobenen Nüstern nur der Mut oder die Kraft zu uns spricht. Entsprechend besteht das Ideal beim „menschlichen Herzen" in der von Schiller vorher für das Kunstwerk geforderten normativen Empfindungsweise, die allein den „Charakter der Notwendigkeit" trägt. Nach diesen Prämissen scheint die Landschaftsdichtung in der That von der schönen Kunst ausgeschlossen. Der diese Gattung behandelnde Dichter wird es nicht vermögen, uns das Gefühl einer inneren Notwendigkeit durch sein Werk zu geben. Seine ganze Wirksamkeit wird in der Gruppierung der einzelnen Gegenstände bestehen, zweckmäßiger Verteilung von Licht und Schatten im poetischen Sinne u. dergl.; es wird ihm aber nicht gelingen, uns die Überzeugung beizubringen, daß in der von ihm dargestellten Folge der Erscheinungen das Einzelne aus innerer Notwendigkeit seinen Platz gerade an der von ihm gewählten Stelle habe. Das scheint überzeugend, ohne es doch zu sein. Auch das Landschaftliche gehört in vollstem Sinne zur „schönen Kunst". Schillers Begründung dieser Anschauung ist eine geradezu großartige. Ein tiefer, echter Natursinn und eine wunderbare Weite des Blicks, die die geistige Natur des Menschen mit dem anscheinend lediglich Stofflichen der wirklichen Natur zu

verbinden, ihr Gemeinsames herauszufühlen wußte, leiteten ihn dabei. Das echte Landschaftsgedicht macht sich ebenso wie jedes andere die Darstellung eines inneren Vorganges, eines Psychischen zur Aufgabe, nicht die eines menschlich Psychischen, wohl aber die eines mit ihm in mancher Beziehung innig verwandten Naturpsychischen. Der Dichter versucht es, so drückt Schiller diesen Gedanken aus, die landschaftliche Natur „durch eine symbolische Operation in die menschliche zu verwandeln". Unter den Gedichten unserer bedeutendsten Dichter, vorzüglich Goethes, finden sich solche, die diesen Gedanken Schillers in trefflichster Weise illustrieren und bestätigen, z. B. der Fischer. Der äußere Vorgang, daß das Wasserweib den Fischer zu sich hinabzieht in die Flut, tritt vollkommen zurück gegenüber dem Naturpsychischen, das in diesem Gedicht mit wunderbarer Meisterschaft gezeichnet ist, nämlich der lockenden Gewalt des feuchten Elements, das seinen eigentümlichen Zauber wohl schon auf jedes menschliche Gemüt ausgeübt hat. Der äußere Vorgang ist nur ein Mittel, dieses Psychische zu unmittelbarem Gefühl zu bringen.

Die Auffassung der Natur als eines Beseelten und daher auch psychischer Äußerung Fähigen war es ja, die die Griechen und unsere Vorfahren, die mit Natursinn am höchsten begabten Völker veranlaßte, Wald, Wasser und Berge mit Phantasiewesen zu bevölkern. Sie trugen solche Vorstellungen nicht in die Natur hinein, sondern empfingen sie aus ihr heraus. Lehrs[1]) in seinem Aufsatz „die Nymphen" widmet dieser Frage eine specielle Untersuchung. Den Griechen interessiert an der Natur „die Materie gar nicht". „Was ihn angeht," ist „die Klarheit und Regsamkeit der Quelle, die sichere Kraftfülle des Flusses, das schattige Dunkel des Hains" u. s. w., für ihn „gleichsam seelische Eigenschaften, die wieder auf seine Seele wirken",[2]) und gegen Ende des Aufsatzes: „Die Natur war ein beseeltes Eines, ein göttlicher, dem menschlichen verwandter, gleichgestimmter Naturgeist."

Mit Worten von unnennbarem, poetischem Zauber weiß Goethe das von ihm zur Darstellung gewählte Naturpsychische, die lockende Gewalt des Wassers, in der dritten Strophe des Fischer zu zeichnen. So sehr wird es dem Fischer zur Wirklichkeit, daß

[1]) Lehrs, Populäre Aufsätze. Seite 89 ff.
[2]) Lehrs, Seite 92.

er sich auch körperlich ihm nicht zu entziehen vermag, mehr und mehr ziehen die Wogen ihn hinein, bis es „um ihn geschehen“ ist. Diese Wirkung einer bestimmten Seite des Naturpsychischen auf den Fischer, die meisterhaft begründet und entwickelt ist, bemächtigt sich auch unsrer und wird, wie dem Fischer zur thatsächlichen, so uns zur psychischen Wahrheit. Ähnlich gelangt im „Erlkönig“ und in „Wanderers Nachtlied“ ein Naturpsychisches zum Ausdruck, in letzterem allerdings in etwas modifizierter Weise, nicht mehr allein um seiner selbst willen, sondern schon mit direkter Beziehung auf den Menschen. Auch Schiller hat in früheren Gedichten hie und da ein solches Naturethos gezeichnet, z. B. im „Flüchtling“, wo die frische belebende Kraft, die rege Energie des Morgens zur Darstellung kommt. Heute sind uns solche Wirkungen zum geistigen Eigentum geworden. Wir sprechen vom Frieden einer Abendlandschaft, majestätischer Gebirgsnatur, idyllisch gelegenen Städtchen und ähnliches. Und doch wird diese Betonung des Naturpsychischen, wo es sich nicht gerade um die landläufigsten Anwendungen handelt, selbst noch in der modernen Zeit bekämpft oder nicht verstanden. Wie lange hat es gedauert, bis das Genie eines Böcklin, der sich mit hervorragendem Geschick der Darstellung gerade des Naturpsychischen zuwandte und zu diesem Zweck das Symbolische in ausgedehntem Maße verwandte, verstanden und geschätzt wurde.

Hatte Schiller so festgestellt, daß in der Landschaftsdichtung das Naturpsychische zum Ausdruck gelangt, so untersucht er im folgenden, wie, durch welches dichterische Verfahren dies geschieht. „Ihrem Inhalte nach“ sind Empfindungen „keiner Darstellung fähig, wohl aber ihrer Form“ nach. Schiller zieht die Musik heran, um diesen Gedanken recht klar und scharf zum Ausdruck zu bringen. Ein Ton ist zunächst nur eine physische Äußerung und wendet sich als solche lediglich an unsre Sinne. Erst da wird eine Reihe von Tönen zu einem Kunstwerk, wo sie in ihrer Aufeinanderfolge nach Höhe und Tiefe, in Rhythmus, Takt u. s. w. so geordnet sind, daß sie „die innern Bewegungen des Gemüts“ „versinnlichen“. Dabei bleiben sie, was sie sind, „Naturphänomene“; in ihrer Aufeinanderfolge aber entdeckt man ein Gesetz, nicht ein äußeres mathematisches, sondern ein von innen wirkendes, welches ihre Anordnung so bestimmt, daß sie etwas Psychisches

zum Ausdruck bringen. In die Art, wie diese Gesetze, „welche über den inneren Beziehungen des menschlichen Herzens walten", deren Ausdruck durch Töne bestimmen, setzt Schiller die Form dieser Kunst. Für jede Empfindung, die der Tonkünstler darstellen will, wird er eine ganz bestimmte Form wählen müssen. Ebenso wie beim Dichtwerk wird auch beim musikalischen Kunstwerk alles Zufällige streng vermieden werden müssen. In dem Gefüge der Töne darf kein Ton, kein Rhythmus enthalten sein, der nicht aus inneren Gründen hineingehört, der nicht mit dazu beiträgt, die Form, die die „innere Bewegung" versinnlichen soll, zu vollenden. Der Tonsetzer tritt aus dem Reich der Willkür in das Reich der Notwendigkeit ein und darf sich, wo nicht dem plastischen Künstler, der den äußeren Menschen, doch dem Dichter, der den inneren zu seinem Objekt macht, getrost an die Seite stellen. Ähnlich ist es beim Landschaftsgedicht. „Wir unterscheiden in jeder Dichtung die Gedankeneinheit von der Empfindungseinheit." In der Landschaftsdichtung verlangt die letztere besonders scharfe Betonung. Mit feinem künstlerischem Gefühl entdeckt Schiller die Beziehungen, die gerade zwischen dieser Dichtungsgattung und der Musik obwalten: „In der That betrachten wir auch jede malerische und poetische Komposition als eine Art von musikalischem Werk", „wir fordern auch von Farben eine Harmonie und einen Ton"; „wir verlangen, daß jede poetische Komposition" „als Musik auf uns wirke". Man braucht, um Schillers letzte Forderung erfüllt zu finden, wieder nur an Goethes „Fischer" zu denken, wo Rhythmus, Klang der Worte, Reim sich vereinigen, eine hohe musikalische Wirkung hervorzurufen.

Neben der ästhetischen Wirkung des Naturgedichts konstatiert Schiller noch eine solche auf den moralischen Menschen. Sie kommt als Nebenwirkung durch Association zu stande. Die im Naturgedicht vorhandene Harmonie in ästhetischer Beziehung reflektiert auf den sittlichen Charakter des Menschen. „Jene Stetigkeit, mit der sich die Linien im Raume oder die Töne in der Zeit aneinander fügen, ist ein natürliches Symbol der innern Übereinstimmung des Gemüts mit sich selbst und des sittlichen Zusammenhangs der Gedanken und Gefühle." Schiller stellt, wie es der schon bisweilen betonten starken moralischen Ausgeprägtheit seines Wesens entspricht, diese Nebenwirkung durch Association in

ihrer Bedeutung als Kunstwirkung auch hier noch fast gleichwertig neben die ästhetische.

Bei dieser Methode, „durch die Form der Darstellung" „das Gemüt zu einer gewissen Empfindungsart und zur Aufnahme gewisser Ideen" zu stimmen, hat der Dichter vor dem Komponisten und Landschaftsmaler etwas voraus. Diese müssen sich begnügen, eine Empfindung rege zu machen, „aber einen Inhalt dazu zu finden, überlassen sie der Einbildungskraft des Zuhörers und Betrachters". Der Dichter hingegen lenkt durch seinen „Text" die Einbildungskraft nach bestimmter Richtung. Schiller warnt jedoch, hiervon zu ausgedehnten Gebrauch zu machen; „denn eben darin liegt das Anziehende solcher ästhetischer Ideen, daß wir in den Inhalt derselben wie in eine grundlose Tiefe blicken." Den Ausdruck „ästhetische Ideen" hat Schiller aus Kant entnommen. Beide verstehen darunter die durch das Kunstwerk angeregten, den dargestellten Empfindungen gleichartigen Empfindungs- und Ideenverbindungen. Am klarsten wird dies an der Musik; z. B. wird ein Trauermarsch melancholische Stimmungen anregen, kriegerische Musik Kampfesmut und ähnliches. Die ästhetischen Ideen dienen dazu, „das Gemüt zu beleben, indem sie ihm die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen eröffnen" (Kant: Kritik der Urteilskraft). Mit diesem praktischen Wink schließt der allgemeine Teil der Recension.

Schiller untersucht nun nach diesen Grundsätzen die Gedichte Matthisons im einzelnen. Er konstatiert, daß die „dreierlei Erfordernisse landschaftlicher Darstellungen" hier vereinigt sind. „Sie gefallen uns durch ihre Wahrheit und Anschaulichkeit; sie ziehen uns an durch ihre musikalische Schönheit; sie beschäftigen uns durch den Geist, der darin atmet." Besonders betont er, daß „der generische Charakter der Naturgestalten" festgehalten ist, worin er ja die Hauptforderung gesetzt hatte. „Auch auf die Mittel," dieses zum Ausdruck zu bringen, „versteht Matthison sich vollkommen." Schiller verwendet hier in seinen Ausführungen die Unterscheidungen in Lessings Laokoon. Der Landschaftsdichter befindet sich gegenüber dem Maler in einem gewissen Nachteil. Die Wirkung des Landschaftlichen beruht meistens in dem „Eindruck des Ganzen", den der Maler wohl zur Anschauung bringen kann, nicht aber der Dichter, der nur

ein „Nacheinander“ darstellt. Doch auch im Leben der Natur giebt es stete Veränderung, deshalb wird ein Dichter, der „seinen Vorteil versteht“, „sich immer nur an denjenigen Teil seines Gegenstandes wenden, der einer genetischen Darstellung fähig ist“. Dies Geschick in der Benutzung der Mittel glaubt Schiller an Matthison zu bemerken. Sehr bedeutsam ist, daß Schiller hier die Darstellung der äußeren Handlung, des „Genetischen“, Mittel der Kunst nennt. Daß er sie trotz seines oben[1]) erwähnten Fehlers im Eingang nur so verstand, ging schon aus dem ganzen allgemeinen Teil der Recension hervor.

Der nächste Abschnitt der Recension ist eine Heranziehung von Gedichtstellen und ganzen Gedichten, in denen Schillers Forderungen als erfüllt erscheinen. Bestreitbar ist vielleicht die Parallelisierung zwischen dichterischer und musikalischer Wirkung, wenigstens an dem von Schiller gewählten Beispiel. In dem Gedicht „Abendlandschaft“ findet er etwas dem Eindruck einer „schönen Sonate“ „Analoges“. Schiller macht sich hier zum wenigsten einer Ungenauigkeit im Ausdruck schuldig, insofern als er die in diesem Gedicht dargestellte Stimmung zu der in einer Sonate ausgedrückten in Beziehung setzt, obwohl in dieser musikalischen Gattung wie bekannt niemals dieselbe Stimmung das ganze Kunstwerk beherrscht. Allerdings ist dieses Gedicht ein treffliches Beispiel für Schillers in dieser Recension niedergelegte Kunstanschauungen überhaupt. Es ist in hervorragendem Grade „Ausdruck einer bestimmten Empfindungsweise, also Seelengemälde“.

Es ist nicht alles Lob, was Schiller Matthison gegenüber äußert, interessant ist, daß auch da, wo er tadelt, eine gewisse Übereinstimmung mit der Recension der Bürgerschen Gedichte stattfindet. Er konstatiert auch hier bisweilen Überladung, ähnlich wie dort in dem Gedicht „die Holde, die ich meine“. Wir bewundern „die Pracht des Pinsels, aber wir werden davon geblendet, nicht erquickt“. Wahrer Gehalt könne nur in der Einfachheit liegen. Wie sehr Schiller hier den richtigen Standpunkt der Beurteilung gefunden hat, geht neben anderem aus der kurzen Beurteilung der Gedichte „das Feeenland“, „Lied der Elfen“ und „Liedchen der Faunen“ hervor: „Sorgenfreie selige Sinnlichkeit atmet durch das

[1]) S. S. 83 f.

ganze Liedchen der Faunen." Es ist also die „Empfindungsweise", der „Seelengehalt", was Schiller in den Gedichten aufsucht. Ihren Wert bemißt er darnach, wie, mit welcher Kraft, mit welcher Wirkungsfähigkeit auf unsere Seele diese Empfindungen zum Ausdruck gelangt sind.

Matthison ist nicht nur Naturdichter, er versucht es auch, hie und da sein Empfinden unmittelbar, ohne das Mittel des Landschaftlichen zum Ausdruck zu bringen. Der Kreis der Gefühle, die so zur Darstellung gelangen, entspricht seinem der Welt abgewandten, sich mit Liebe in die Natur versenkenden Gemüt: „Freundschaft, Liebe, Religionsempfindungen, Rückerinnerung an die Kindheit, das Glück des Landlebens und dergleichen sind der Inhalt seiner Gesänge."

Schiller tiefgründiges Wesen unterscheidet auch hier, in dem Rückwärtssehnen des Menschen nach den einfachen Formen der Natur, ein doppeltes Motiv. Entweder ist es Bedürfnis nach „Abspannung" oder nach „Anspannung". In diesem Fall ist es das zweite, „nicht das Verlangen nach Ruhe, sondern nach Harmonie", was Matthison und mit ihm auch uns eine durch die bis zur Entartung gesteigerte Kulturentwickelung nüancierte „Kunst verleidet und die Natur liebenswürdig macht". „Mitten unter allen Einflüssen der raffiniertesten Kultur" finden wir bei Matthison „jene Einfalt der Empfindungen", die den echten Dichter verrät. Hier klingen schon Gedanken an, die später in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" ausführlich zur Sprache kommen und die Grundlage für Schillers kritische Kunstbetrachtung bilden. Schiller faßt sein Urteil über Matthison noch einmal zusammen in den Sätzen: „Ein vertrauter Umgang mit der Natur und mit klassischen Mustern hat seinen Geist genährt, seinen Geschmack gereinigt, seine sittliche Grazie bewahrt, eine geläuterte, heitere Menschlichkeit beseelt seine Dichtungen, und rein, wie sie auf der spiegelnden Fläche des Wassers liegen, malen sich die Naturbilder in der ruhigen Klarheit seines Geistes."

Überblicken wir noch einmal die in dieser Recension niedergelegten kritischen Grundsätze, so bemerken wir, daß diese trotz Schillers auch hier noch bedenklich ins Moralische hinüberneigenden ästhetischen Spekulationen im wesentlichen die Ziele Aristotelischer Kunstbetrachtung erreichen. Er sieht wie dieser das Wesen der

Kunstwirkung in der Übertragung psychischer Vorgänge aus der Seele des Dichters in die des Kunstgenießenden. Die Handlungen oder bei der bildenden Kunst die koexistierenden Formen sind ihm nur die Mittel, nicht Zweck der Nachahmung. Allerdings stellt er neben die Erweckung von „Empfindungen" auch die von „Ideen", neben die Befriedigung unseres ästhetischen auch die unseres moralischen Bedürfnisses.

In demselben Jahre erschien, ebenfalls in der „Allgemeinen Litteraturzeitung" zu Jena, eine andere kritische Arbeit Schillers, die zwar nicht eigentlich in das Gebiet der Poesie schlägt, deren Urteile aber auch auf seiner spekulativ-ästhetischen Thätigkeit emporgewachsen sind und sich daher mit denen seiner kritisch-litterarischen Aufsätze eng berühren. Es ist die Besprechung des in Tübingen bei Cotta erschienenen „Gartenkalenders auf das Jahr 1795". Er legt hierin, wie er in einem Brief an Schütz[1]) schreibt, sein „Glaubensbekenntnis über die deutschen Parks" nieder. Beide Stilarten der Gartenkunst, den französischen Stil sowohl wie den englischen, verwirft Schiller. In ersterem sieht er eine Vergewaltigung der Natur. „Der Baum mußte seine höhere organische Natur verbergen, damit die Kunst an seiner gemeinen Körpernatur ihre Macht beweisen konnte." Damit greift Schiller auf seinen Kallias zurück. Das dort aufgestellte, für das „Phänomen" des Schönen wichtigste Princip, „Freiheit in der Erscheinung", „Autonomie", ist hier nicht gewahrt. Der englische Geschmack machte sich dies zur Aufgabe, mußte aber an der in den Mitteln liegenden Unlösbarkeit dieser Aufgabe scheitern. Er wetteiferte mit der Kunst der Malerei, die ja, wo sie auf der Höhe steht, durch die Mittel des Landschaftlichen ein in sich abgeschlossenes Ganzes zur Darstellung bringt. Um dies zu erreichen, war nach den in der Bürger- und der Matthison-Recension aufgestellten Grundsätzen Abwesenheit alles Willkürlichen das erste, dringendste Erfordernis. Der englische Gartengeschmack mußte aber „ins Willkürliche verfallen, weil ihm zu den Übergängen, durch welche die Natur ihre Veränderungen vorbereitet und rechtfertigt, der Raum und die Kräfte fehlten". Es liegt also an den Mitteln, an dem Material, weshalb die Gartenkunst in der eigent-

[1]) 20. September 1794.

lichen Kunst nicht ihre Stelle haben kann. In dem übrigen Teil der kleinen lichtvollen Abhandlung erweist Schiller an der Hand eines im Gartenkalender abgedruckten Aufsatzes von Heinrich v. Rapp[1]) seine Ansichten noch im einzelnen an Beispielen.

Diese Arbeiten füllten gewissermaßen nur die Pausen aus, die in seiner der Lösung der bedeutendsten sittlichen und ästhetischen Probleme gewidmeten Thätigkeit eintraten. Nach wie vor ist er in diesen Jahren unablässig beschäftigt, die Natur des Schönen zu ergründen, den feinen Beziehungen zwischen Denken, Fühlen und Wollen, zwischen Kunst und Natur nachzuspüren und der Kunst in der Entwickelungsgeschichte der Menschheit ihre bedeutsame Stelle anzuweisen. Ende 1794 ging er daran, das in den Briefen an den Herzog von Augustenburg vorliegende Material zusammen zu arbeiten zu einer Reihe von „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen". Sie erschienen in den „Horen" Februar 1795, einer Zeitschrift, die Schiller 1794 begründet hatte, und zu deren Mitarbeitern die besten Köpfe seiner Zeit zählten, unter anderen auch Goethe. Auch hier sind es noch „größtenteils Kantische Grundsätze", wie Schiller gleich im ersten Brief bemerkt, auf denen seine Behauptungen beruhen. Schiller tritt also auch hier von der Philosophie her an die Probleme der Kunst heran. Einen Beitrag für die Beurteilung des Kritikers Schiller gewähren die Briefe nicht. Es genügt daher, lediglich weil einige Stellen der späteren kritischen Aufsätze beziehungsweise der brieflichen Auslassungen dadurch verständlicher werden, die Hauptgedanken kurz vorzuführen. Angeregt durch die mächtige Freiheitsbewegung in Frankreich wendet Schiller seine aus der Beschäftigung mit der Ästhetik gewonnenen Resultate auch auf den Staat, auf die politische Freiheit, „das vollkommenste aller Kunstwerke", an. Er ist überzeugt, daß man, um das Problem der politischen Freiheit zu lösen, „durch die ästhetische den Weg nehmen müsse, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert". Die Begriffe „Freiheit" und „Notwendigkeit" spielen hier dieselbe bedeutende Rolle wie in der Recension der Gedichte Matthisons, „die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Notwendigkeit des Geistes, nicht von der Notdurft der

[1]) Hofrat und Bankdirektor in Stuttgart, gest. 9. März 1832 (Goedecke).

Materie will sie ihre Vorschriften empfangen". Die ursprünglichste und einfachste Form des Zusammenlebens der Menschen ist der „Naturstaat", „wie jeder politische Körper heißen kann, der seine Einrichtung ursprünglich von Kräften, nicht von Gesetzen herleitet". Das erwachende moralische Bewußtsein im Menschen strebt, sich diesem physischen Zwange zu entziehen, an Stelle des bisherigen „Naturstaates" will er den „Vernunftstaat" setzen. Die physische Natur des Menschen hört jedoch nicht auf. Eine Unterjochung derselben würde die harmonische Entfaltung seines Wesens hindern. Die Staatsform müßte also, um Freiheit möglich zu machen, so geartet sein, daß beide Naturen des Menschen, seine sittliche und seine sinnliche, zu ihrem Rechte gelangen, ein mittlerer Zustand wird erstrebt werden müssen, der „von der Herrschaft bloßer Kräfte zu der Herrschaft der Gesetze einen Übergang bildet". Alle diese Gedanken sind nicht neu, wir begegneten ihnen schon im Kallias, dem Aufsatz „über Anmut und Würde" und an anderen Orten, dem „mittleren Zustand" sogar schon in seiner Rede über das Theater als moralische Anstalt.

Im 6. und 7. Brief zieht Schiller eine Parallele zwischen dem modernen Menschen und dem Hellenen. Während er bei dem ersteren ein Schwanken zwischen Überkultur und Tierheit, bei den besseren Geistern einseitige Ausbildung einer ganz bestimmten Seite ihres Wesens konstatiert, ist ihm der Grieche das Bild einer vollkommenen Individualität: den Menschen von „Willkür, Frivolität, Rohigkeit" zurückzuführen und zu einer harmonischen Persönlichkeit auszugestalten sei die Kunst berufen oder im stande, sie bildet das Bindeglied zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, ein Gedanke, der schon in den „Künstlern" das Leitmotiv war. Das ist die Bedeutung der Kunst für den Staat. Wo sie ihre Aufgabe erfüllt hat, erscheint der Bau der politischen Freiheit, die Schiller hier, wie man sieht, weniger auf die Staatsform als auf den Staatsbürger bezieht, als vollendet.

Dem gegenüber ist es eine häufige Erfahrung, wie Schiller im zehnten Brief des näheren erörtert, daß eine hohe Blüte der Kunst selten oder nie mit sittlicher und politischer Blüte zusammenfällt. Jene entwickelte sich fast immer, nachdem diese schon verfallen oder im Verfall begriffen war. Athen, Rom, die Araber und die Renaissancezeit sind ihm Beispiele. Doch es ist auch

nicht diese Schönheit der Erfahrung, der Schiller jene hohe Wirksamkeit beimißt. Die Erkenntnis dieser Schönheit kann „aus keinem wirklichen Fall geschöpft werden", sie ist es, die „vielmehr unser Urteil über jeden wirklichen Fall erst berichtigt und leitet". Es ist im Gegensatz zur Erfahrungsschönheit der „reine Vernunftbegriff der Schönheit, der nur auf dem Wege der Abstraktion gesucht" werden kann. Auf diesem Wege gelangt man schließlich zu „zwei letzten Begriffen", dem „Bleibenden" im Menschen, das ist „seiner Person", und dem Wechselnden, das ist „seinem Zustand".

Hieraus leitet Schiller die beiden Grundgesetze der sinnlich vernünftigen Natur her, die „absolute Realität" und die „absolute Formalität". Die Triebe, die auf Erfüllung dieser doppelten Aufgabe, einerseits der Erreichung und Betonung der „Realität", andrerseits der „Formalität", gerichtet sind, nennt er den Sach- und den Formtrieb. In dem Zusammenwirken dieser beiden Grundtriebe, in dem erst die Freiheit des Menschen zur Thatsache wird, da jeder dieser Triebe zu seinem Rechte gelangt und nicht etwa der eine der alleinigen Herrschaft des andern aufgeopfert wird, kommt ein neuer Trieb, den Schiller „Spieltrieb" nennt, zur Geltung. Seine ausführliche Begründung und Herleitung würde hier zu weit führen. Da der Gegenstand des Sachtriebes „Leben", der des Formtriebes „Gestalt" ist, so ist der des Spieltriebes, der ja die Verbindung zwischen beiden herstellt, „Lebende Gestalt". Dazu gehört alles, dessen „Form in unsrer Empfindung lebt", also auch der gestaltete Marmor. Hierin sieht Schiller die Schönheit, die sich also hier als das Objekt des „Spieltriebes" darstellt, „da sich das Gemüt bei Anschauung des Schönen in einer glücklichen Mitte zwischen dem Gesetz und dem Bedürfnis befindet". Auch diese Begriffe sind, wie mit besonderer Klarheit aus dem letzten Satze hervorgeht, im Grunde nicht neu. Spieltrieb ist im allgemeinen das, was Schiller früher das Bedürfnis nach dem „mittleren Zustand" nannte. Die Bezeichnung hat er von Kant übernommen. Sachtrieb und Formtrieb knüpfen an das Psychische und Sittliche im Menschen an.

Das Ideal der Schönheit beruht also in vollständiger Harmonie der Realität und Form. In der Wirklichkeit wird dies nie ganz erreicht werden, entweder wird die eine oder die andere prävalieren. Je nach dem Überwiegen der Realität über die

Form oder umgekehrt, unterscheidet Schiller eine „schmelzende“ und eine „energische“ Schönheit. In den Briefen 17—27 prüft er die „Wirkungen der schmelzenden Schönheit an dem angespannten Menschen und die Wirkungen der energischen Schönheit an dem abgespannten“. Die schmelzende Schönheit richtet sich gegen allen Zwang, der im menschlichen Gemüt entweder durch einseitiges, starkes Vorherrschen von Begriffen oder auch von Affekten vorhanden ist, die energische Schönheit gegen alle „Indulgenz“. Beide Gattungen haben, an rechter Stelle wirksam gemacht, die Fähigkeit, eine richtige Mischung aller psychischen Kräfte oder Wirkungen herbeizuführen, den Menschen zu einer vollkommenen Individualität auszugestalten, „in der schönen Stimmung“ ihm „eine völlige Anschauung seiner Menschheit“ zu geben. Es ist deutlich, wie eng der Zusammenhang dieser Ideen mit denen in „Anmut und Würde“ ist. Dort proklamierte Schiller die „schöne Seele“ und definierte diesen Begriff ausführlich; hier untersucht er die Faktoren, die zu diesem Zustand als Endziel führen. Der gesamte, dieses Ziel herbeiführende Prozeß ist die „ästhetische Erziehung“.

Hiermit sind die Hauptresultate erreicht. Die Briefe 18—22 beschäftigen sich noch im speciellen mit der Frage, weshalb die „schmelzende Schönheit“ Mittel zu dem Zweck der Auflösung des Zwanges im Gemüt und damit Ursache zu „schöner Stimmung“ sein kann. Zu einer Untersuchung der Gründe, weshalb der „energischen Schönheit“, wo sie an richtiger Stelle wirksam wird, dieselbe Wirkungsfähigkeit inne wohnt, ist es nicht mehr gekommen.

Die letzten Briefe sind ein Ausblick auf den „ästhetischen Staat“, der eintritt, nachdem der „dynamische“ und der „ethische Staat“ überwunden oder richtiger zu einer harmonischen Einheit verschmolzen sind. Hierin sieht Schiller das Ende oder Ideal der Entwickelung der Menschheit.

Die Ideen dieser Briefe sind, wie dargestellt worden, keineswegs neu. Der Gedanke, in der „Freiheit der Erscheinung“ die Schönheit zu sehen, liegt auch hier zu Grunde.

Außer den ästhetischen Briefen arbeitete Schiller aus dem für die Briefe an den Herzog von Augustenburg vorliegenden Material noch drei ästhetische Aufsätze heraus: „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“, „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten“ und „Über das Erhabene“.

Im ersteren spricht Schiller ausführlich von der „Diktion". Er unterscheidet die wissenschaftliche, die populäre und die schöne Darstellungsweise. Die erstere kann in der Poesie nicht verwandt werden; ihr fehlt Sinnlichkeit im Ausdruck und Freiheit in der Bewegung. Dies ist hier insofern von Wichtigkeit, als Schiller damit das Didaktische von der Dichtung ausschließt. Eben dasselbe gilt von der „populären" Ausdrucksweise, die sich von der wissenschaftlichen nur dadurch unterscheidet, daß sie nicht „Bekanntschaft mit bestimmten Begriffen, sondern bloß die allgemeinen Bedingungen des Denkens" voraussetzt. Für die Poesie ist die „schöne Darstellungsweise" die einzig verwendbare. Wo es sich um wissenschaftliche Erkenntnis handelt, „hat man, je nach Umständen, die wissenschaftliche oder die populäre Darstellungsweise anzuwenden". Hier liegen die „Grenzen beim Gebrauch schöner Formen". Was die Charakterisierung des Aufsatzes anbelangt, so genügt wohl ein Citat aus Berger: Schillers Ästhetik[1]): „Die aus dem Kallias angewandten Grundbegriffe leuchten überall durch: äußere Freiheit und innere Notwendigkeit, Sinnlichkeit im Ausdruck und Freiheit in der Bewegung, Gesetzmäßigkeit in der Natur sind auch hier die Merkmale und Bedingungen der schönen Form."

Die zweite Abhandlung, „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten", bildet in gewissem Sinne eine Ergänzung zu dieser ersten. Dort handelte es sich darum, zu bestimmen, ob die Verwendung ästhetischer Formen zum Zwecke der Erkenntnis nützlich sei, hier darum, den Nutzen resp. die Gefahr solcher Formen für Wollen und Handeln zu untersuchen. Der Nutzen besteht darin, daß der Geschmack eine seelische Disposition herbeiführt, die für moralisches Verhalten geeignet ist, und zwar indem „er die Neigungen entfernt, die die Tugend hindern, und diejenigen erweckt, die ihr günstig sind".

Der Aufsatz „Über das Erhabene" untersucht diesen Begriff nicht in seiner engeren Bedeutung für die Tragödie, sondern in seinem allgemeinen philosophischen Sinne. Das Gefühl des Erhabenen tritt da ein, wo wir die Äußerungen der Natur, die uns zum Bewußtsein unserer physischen Unzulänglichkeit bringen, durch unsere moralische Kraft in ihrer Furchtbarkeit für unser

[1]) Seite 91.

Gemüt wirkungslos machen. Interessant ist, daß Schiller Anschauungen, die er in seinem Aufsatz „Über tragische Kunst" vertritt, hier aufgegeben hat. Er hatte dort[1]) deduziert, daß der „mitgeteilte" Affekt des Schmerzes, das Mitleiden sich niemals zu einem ursprünglichen steigern dürfe, weil sonst die Schmerzempfindung die herrschende werde und das tragische Vergnügen damit aufhöre. Hier ist er der Meinung, daß der Affekt des Schmerzes selbst über wirkliches eigenes Leid sich als erhabene Rührung äußern könne. Das Gemüt zu dieser Fähigkeit zu erziehen, trage das pathetisch Erhabene viel bei, das ihm, wie Schiller in dem Aufsatz „Über das Pathetische" dargestellt hatte, durch die Tragödie zur subjektiven Erfahrung wird. „Das Pathetische ist ein künstliches Unglück, und wie das wahre Unglück setzt es uns in unmittelbaren Verkehr mit dem Geistergesetz." „Je öfter nun der Geist diesen Akt von Selbstthätigkeit erneuert, desto mehr wird ihm derselbe zur Fertigkeit, einen desto größeren Vorsprung gewinnt er vor dem sinnlichen Trieb, daß er endlich auch dann, wenn aus dem eingebildeten und künstlichen Unglück ein ernsthaftes wird, im stande ist, es als ein künstliches zu behandeln." Also auch hier ist ihm die Kunst Erzieherin zu sittlicher Freiheit, das Gefühl des Erhabenen, das Schiller als aus der Tragödie resultierend betrachtet, nur eine Vorstufe zu dem Gefühl des Realerhabenen, wenn man so sagen darf. Wenn Schiller also das Moralische mit dem Ästhetischen auch nicht mehr vermengt, so zeigen doch alle diese Aufsätze, daß er das Moralische über das Ästhetische stellt. Das könnte zunächst als belanglos für seine kritisch-ästhetischen Ansichten erscheinen und mehr für ein Kriterium seiner sittlichen Persönlichkeit gelten. Es ist aber von höchster Wichtigkeit auch in ästhetischer Hinsicht; denn diese Präponderanz zum Moralischen in Schillers Wesen veranlaßte ihn, die Kunst in den Dienst der moralischen oder wenigstens doch nicht der rein ästhetischen Erziehung der Menschheit zu stellen. Das zwang ihn wiederum, von dieser verlangten Kunstwirkung ausgehend, die Regeln für das Kunstwerk aufzustellen. Deshalb nehmen seine Ausführungen über die sittliche Natur des Menschen einen so breiten Raum in seinen ästhetischen

[1]) S. S. 72 f.

Aufsätzen ein, wo sie ihrem Wesen nach gar nicht hingehören, nur der Kallias hält sich ziemlich auf rein ästhetischem Gebiet. Anders ist es in seinen specifisch kritischen Arbeiten, z. B. in der Matthison-Recension. Er hat hier von vornherein intuitiv den Gedichten gegenüber das richtige ästhetische Urteil und nimmt aus seinen philosophischen Spekulationen das lediglich kritisch Nutzbare heraus, um solches Urteil zu begründen. Wie schon häufiger darf man auch hier konstatieren, daß sein intuitives, unmittelbar subjektives Empfinden ihn richtiger leitet als seine philosophisch-ästhetischen, durch die bedeutende sittliche Anlage seiner Persönlichkeit ins Moralische hinübergezogenen Spekulationen.

Eine Arbeit, die ungefähr in dieselbe Epoche fällt wie die drei letztgenannten, kritisch-ästhetisch aber von sehr viel höherem Werte ist, sind die „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst". „Gemein ist alles, was nicht zu dem Geiste spricht und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt." Einen gemeinen Geschmack findet Schiller bei den niederländischen Malern. Sie wählen einen „gemeinen Stoff" zum Gegenstand ihrer Darstellung und verfolgen auch nur den Zweck, das „sinnliche Interesse" zu erregen. Dies harte Urteil kann nur in einer mangelnden Kenntnis der niederländischen Kunst seine Ursache haben. Das Princip, das Schiller einer „großen" Behandlung des Stoffs zu Grunde legt, wie er sie bei den italienischen Malern und den Griechen konstatiert, findet sich auch hier durchaus gewahrt. „Groß," so sagt er, „ist nichts als der Ausdruck der Seele in Gebärden, Handlungen und Stellungen." Dieser „Ausdruck der Seele", womit Schiller wiederum schlagend das Wesen der künstlerischen Nachahmung bezeichnet, dürfte bei den Niederländern wohl in demselben Maße und mit derselben Kunst zur Darstellung gelangt sein wie bei den Italienern und Griechen. Nur in dem zum Gegenstand künstlerischer Darstellung gewählten Psychischen herrscht ein Unterschied. Der Italiener knüpfte an die hohen, schon über das Menschliche hinaus und in das Göttliche übergehenden Charaktere an, wie er sie von Kindheit auf in der Papstkirche verehren lernte, der Niederländer an die gesunde, urwüchsige Kraft, wie er sie in seinem Volke fand, und an die frische Wirklichkeit des Lebens. Diese so verschiedenartige Wahl des Stoffs

verführte gar zu leicht dazu, ein schnelles Urteil zu fällen und bei den Italienern einen dem Idealsten zugewandten künstlerischen Sinn, bei den Niederländern platten Naturalismus zu konstatieren. Eine eingehendere Beschäftigung mit der niederländischen Kunst hätte Schiller zeigen müssen, daß seine auf den Ausdruck des Psychischen gerichtete Forderung auch von dieser vollkommen erfüllt wird.

Tiefer noch als das Gemeine steht das „Niedrige". Jenes bedeutete nur etwas „Negatives", nämlich Abwesenheit des „Edlen", dieses sogar etwas „Positives, nämlich Roheit des Gefühls, schlechte Sitten und verächtliche Gesinnungen". „Man findet Gemälde aus der heiligen Geschichte, wo die Apostel, die Jungfrau und Christus selbst einen Ausdruck haben, als wenn sie aus dem gemeinsten Pöbel wären aufgegriffen worden." Das ist ein Satz, der heute geschrieben sein könnte! Hier fragt man allerdings vergeblich nach dem Grunde eines solchen künstlerischen Verfahrens. Die psychische Beschaffenheit, die wir mit diesen Charakteren zu verbinden pflegen, ist von der dargestellten gerade das Gegenteil. Hier bleibt in der That als einzige Erklärung die naturalistische Mode, eine Praxis, gegen die sich Schillers ganze künstlerische Persönlichkeit von jeher empörte. „Alle solche Ausführungen beweisen einen niedrigen Geschmack, der uns ein Recht giebt, auf eine rohe und pöbelhafte Denkart des Künstlers selbst zu schließen."

Trotzdem geht Schiller nicht so weit, die Verwendung des Niedrigen ganz aus der Kunst auszuschließen. Mit feinem, künstlerischem Takt erkennt er dessen hohe Bedeutung für das Komische. „Wo es Lachen erregen soll", ist es am Platze. Der Dichter muß sich streng hüten, diese Grenze zu überschreiten und durch Verwendung des Niedrigen „Unwillen" oder „Ekel" zu erregen. Der „Unwille tritt ein, wo das dargestellte Niedrige mit der allgemeinen Wahrheit in Widerspruch tritt", z. B. die „Betrunkenheit eines Menschen von Stande würde, wo sie auch vorkäme, Mißfallen erregen; aber ein betrunkner Postillon, Matrose und Karrenschieber macht uns lachen". Selbst bei Aristophanes sieht Schiller die Grenze nicht überall gewahrt. Es finden sich bei ihm Scenen, die „schlechterdings verwerflich sind". Etwas anders ist es in der „Farce". Das Wesen dieser Dichtungsgattung beruht gerade auf dem „Kontrast mit der Wahrheit".

Selbst für das Tragische kann das Niedrige in „einigen seltenen Fällen“ verwandt werden, „alsdann muß es aber ins Furchtbare übergehen“, an die „Infamie“ muß sich ein „Verbrechen“ anreihen. Moralisch sinkt der betreffende Charakter dadurch zwar noch tiefer, ästhetisch wird er aber „brauchbarer“; es offenbart sich dadurch eine „Kraft“, wenn auch eine vernichtende. Das ästhetisch Reizvolle in der Tragödie liegt in der Kraftbethätigung überhaupt. Ferner sind es die sich an eine solche That knüpfenden „Folgen“, das sich über dem Haupte des Schuldigen drohend zusammenziehende Geschick, was uns tragisch bewegt.

Im Schluß findet sich eine Beziehung auf das 23. und 24. Kapitel des Lessingschen „Laokoon“. Schiller unterscheidet von dem Niedrigen der Gesinnung das „Niedrige der Handlung und des Zustandes“. Dies kann in der Dichtkunst sehr wohl zur Verwendung kommen, sogar sehr hohe Wirkungen erzielen. Homer führt uns den heimgekehrten Odysseus in dem niedrigen Gewande eines Bettlers vor. Dadurch gerade erreicht er einen bedeutenden psychischen Eindruck. Des Häßlichen, das mit dieser Situation verbunden ist, werden wir uns kaum bewußt, weil das psychische Moment es zu einer deutlichen Vorstellung gar nicht kommen läßt. Anders ist es bei der bildenden Kunst. Der Maler ist vor der Darstellung einer solchen Situation zu warnen. Hier ist es zuerst das Häßliche, was uns ins Auge fällt. In ähnlicher Weise scheidet auch Lessing in den genannten Kapiteln des Laokoon die Verwendung des Häßlichen in Malerei und Dichtkunst.

VII.

Annäherung an Goethe.

Schon im Herbst 1790 war Schiller mit Goethe einmal persönlich in Berührung gekommen. Goethe hatte ihn in Jena besucht. Goethes ganze Art ist Schiller damals noch unsympathisch. Seine Philosophie mag er nicht: „Sie holt zu viel aus der Sinnenwelt, wo ich aus der Seele hole,“ so schreibt er an Körner am

1. November 1790. Noch mehr hatte ihn abgestoßen, daß es Goethe „ganz an der herzlichen Art fehlte", „sich zu irgend etwas zu bekennen". Allerdings lag hierin eine der bedeutendsten Wesensverschiedenheiten der beiden Männer. Während Schiller mit Begeisterung und mit Leidenschaft für ein einmal gefaßtes Ideal eintrat, blieb Goethe, wenigstens äußerlich, kühl und reserviert. Schillers spekulierender, philosophisch zerlegender Geist ist Goethe seinerseits ebenso unsympathisch gewesen, wie Goethes „betastende" Sinnlichkeit es jenem war. So hatte diese Unterredung denn die Folge, die beiden Männer nur noch mehr einander zu entfremden. Keiner war noch gewillt, der Weise des andern Konzessionen zu machen, Schiller in der Entwickelung seiner spekulativen Ideen noch nicht so weit gediehen, daß sich bequem der Anschluß an Goethes von entgegengesetzter Seite ausgehende Gedanken machen ließ. Dies war nach einem Zeitraum von nahezu vier Jahren, als die Männer abermals persönlich zusammen kamen, der Fall. Goethe hörte mit Erstaunen, daß Schiller die zerstückelnde Behandlungsweise der Natur durch die Naturwissenschaften tadelte — sie hatten gemeinsam einer Sitzung der naturforschenden Gesellschaft in Jena beigewohnt —, er wollte sie als ein Ganzes aufgefaßt und behandelt wissen. Das Eis war gebrochen. Ein ausführliches Gespräch über Kunst in Schillers Wohnung brachte die Männer einander näher. Als Goethe bald darauf nach Weimar zurückkehrte, trat an Stelle des mündlichen Ideenaustausches ein brieflicher. Er wurde eröffnet durch Schillers berühmten Brief vom 23. August 1794. Dieser Brief bildet eine interessante Ergänzung zu dem schon oben [1]) besprochenen Brief an Körner. Gegenstand ist die künstlerische Persönlichkeit Goethes, die Schiller in ihren tiefsten Tiefen zu erfassen sucht. Die Art seines Erkennens ist eine intuitive im Gegensatz zu Schiller selbst, der durch Spekulation zur Erkenntnis dringt. Goethes Blick, der „still und rein auf den Dingen ruht", ist „nie in Gefahr, auf den Abweg zu geraten". Er geht von der ganzen Natur aus „um über das Einzelne Licht zu bekommen", während Schillers spekulierender Geist von dem einzelnen Fall aus die Mannigfaltigkeit der Natur zu erfassen sucht. Für Goethe als Dichter hat das die Bedeu-

[1]) S. S. 47 ff.

tung, daß er „immer Individuen" erzeugt, „aber mit dem Charakter der Gattung". Mit wunderbarer Schärfe und Tiefe kennzeichnet Schiller hier in einem einzigen Satz das Charakteristische der dichterischen Gestalten Goethes. Auch die Bedeutung der Antike in Goethes künstlerischer Entwickelung stellt Schiller in das rechte Licht. Goethes Seele ist der hellenischen wahlverwandt, der nordische Geschmack konnte ihm wenig anhaben. Er ersetzte, was ihm die umgebende nordische Welt von der „auserlesenen Natur" und der „idealisierenden Kunst", wie sie sich in der griechischen fand, versagte, „von innen heraus" und „auf rationalem Wege". Sein Bekanntwerden mit der griechischen Natur hatte vorwiegend die Bedeutung, ihn der Richtigkeit seiner Intuition, seiner Wahlverwandtschaft mit den Griechen zu „vergewissern" und seine nach dieser Richtung hin schon veranlagte Persönlichkeit weiter zu entwickeln und auszureifen.

Dies bescheidene Zurücktreten Schillers vor der künstlerisch reineren Individualität Goethes, diese seiner Natur so sehr entsprechende herzliche Hingabe seines ganzen Wesens verfehlte auf Goethe des Eindrucks nicht. „Kein angenehmer Geschenk"[1]) konnte Schiller ihm zu seinem Geburtstage machen. Er hofft, daß sie fortan „miteinander fortwandern werden". In dem oben erwähnten Gespräch hatten sie überdies gefunden, daß sie gar nicht so weit voneinander entfernt waren, nur daß der Weg, der sie zu ähnlichen Zielen geführt hatte, ein verschiedener gewesen war, wie Schiller ja am schärfsten selbst dargethan hat. In einem Brief vom 1. September 1794 an Körner betont Schiller, daß Goethe in seinen Anschauungen über Schönheit im wichtigsten Punkt ganz mit ihm übereinstimme, auch er sieht die Schönheit in „Vollkommenheit mit Freiheit".

Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe nahm regen Fortgang. Philosophie und Kunst, auch einzelne Werke, wurden diskutiert und beurteilt. Einen breiten Raum nimmt Schillers Besprechung des „Wilhelm Meister" ein. Er erhielt das Werk nach und nach buchweise, so wie Goethe es fertigstellte. Seine Besprechung dehnte sich daher mit längeren Unterbrechungen über zwei Jahre aus. In den letzten Briefen ist Ton und Haltung

[1]) 27. August 1794.

Goethe gegenüber sehr viel bestimmter als in den ersten, erstens wohl, weil er Plan und Ausführung um so deutlicher übersah, je weiter er kam, zweitens, weil er unterdeß durch seine umfängliche Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" neue und bedeutende ästhetische Einsichten gewonnen hatte und die Anlage und der Wert seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit neben der Goethes ihm zum Bewußtsein gekommen war, wenn er sie auch nicht als gleichwertig neben diese stellt.

Das erste Buch hatte er „mit wahrer Herzenslust" „durchgelesen und verschlungen".[1]) Am meisten entzückte ihn daran die „schöpferische Fülle, die reine Natur", zumal sie ihm selbst, wie er schon früher[2]) mit einer gewissen Resignation empfunden hatte, unerreichbar war. An Körner schreibt er (19. Dezember 1794), der Roman habe sein „Erwarten wirklich übertroffen"; Goethe ist darin „ganz er selbst", „ruhiger und kälter als im Werther, aber ebenso wahr, so individuell, so lebendig und von einer ungemeinen Simplicität". „Ein großer, klarer und stiller Stil, eine heitere Vernunft" ist über das Werk verbreitet. Im zweiten Brief, den er über diesen Gegenstand an Goethe richtet (7. Januar 1795), glaubt er dann das Gefühl, das ihn beim Lesen beherrscht, „nicht besser als durch eine süße und innige Behaglichkeit, durch ein Gefühl geistiger und leiblicher Gesundheit auszudrücken". Mit diesen Worten bezeichnet er schlagend das äußere Ziel aller Kunstwirkung, wenn er es auch als eine persönliche Erfahrung, nicht als eine ästhetische Forderung hinstellt. Die in dem Kunstwerk zum Ziel genommene normative Empfindungsweise, die Reinheit und Gesundheit der Empfindungen, überträgt sich auch auf den Kunstgenießenden, hier auf Schiller, und zwar in so hohem Grade, daß sie ihm zum Behagen wird. Es ist interessant, wie Schiller, dessen unbewußte Berührungen mit Aristoteles aufzusuchen ein wesentlicher Teil der Aufgabe dieser Arbeit ist, auch hier wieder mit dem großen Griechen zusammenstimmt. Er trifft damit die Aristotelische, durch Bethätigung jeder Energie hervorgerufene ἡδονή, das ästhetische Vergnügen. Ohne alle Spekulation steht er auch hier, wieder allein geleitet durch sein künstlerisches Empfinden, auf dem Standpunkt der unmittelbaren Würdigung des Kunstwerks.

[1]) 9. Dezember 1794.

[2]) S. S. 47 ff.

Er empfindet es „peinlich", wie arm alle philosophische Spekulation gegenüber solcher Natur sich ausnimmt, wo alles „so heiter, so lebendig, so harmonisch aufgelöst und so menschlich wahr" ist. Der Dichter in diesem Sinne ist ihm „der einzige wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Karikatur gegen ihn".

Im Brief vom 15. Juni macht Schiller einige Ausstellungen gegen den Roman, allerdings von minderer Tragweite. Er findet, daß Schauspielwesen und Schauspielregeln ausführlicher behandelt seien, als es die Ökonomie des Werkes verlange; gewisse Teile scheinen direkt für die Schauspieler geschrieben zu sein. Damit bekommen diese Stellen einen äußeren praktischen „Zweck", was den künstlerischen Wert des Ganzen beeinträchtigt.

Wesentlicher ist schon, was Schiller nach Empfang des 6. Buches am 17. August an Goethe schreibt. Die Handlung zerfließt zu sehr, im 6. Buch scheine es vollends, als wenn „die Geschichte still stände". Es wäre zum Vorteil für das Ganze, wenn „sich manches näher zusammenrücken, anderes kürzer fassen, hingegen einige Hauptideen mehr ausbreiten" ließen. Damit trifft Schiller entschieden einen wunden Punkt des Romans. Tief und geistvoll sind die Bemerkungen dieses Briefs über die ästhetische Bedeutung des Christentums. Das Charakteristische an ihm sieht er in der „Aufhebung des Gesetzes, des Kantischen Imperativs, an Stelle dessen das Christentum freie Neigung gesetzt haben will". Es ist ihm die einzige ästhetische Religion. Man sieht hier die enge Beziehung auf den Begriff der „schönen Seele", nur daß der Fall hier ein umgekehrter ist wie in „Anmut und Würde". Dort handelte es sich um die zur Vollendung hinaufgeläuterte Menschheit, hier um die „Menschwerdung des Heiligen".

Der nächste Brief über Wilhelm Meister erfolgte fast ein Jahr später; er ist vom 28. Juni 1796 datiert. Der Roman liegt Schiller nun bis zum 8. Buch vor. Der Totaleindruck ist der, „daß Ernst und Scherz durchaus wie ein Schattenspiel versinken, und der leichte Humor vollkommen darüber Meister wird". Er erklärt diesen Eindruck dadurch, daß die „Schläge, die das Herz bekommt", nur vorübergehend sind und durch etwas Wunderbares herbeigeführt werden. „Der Ernst in dem Roman ist nur Spiel und das Spiel in demselben", die eigentümlich verschlungenen Schicksalswege Meisters, „der wahre und eigentliche Ernst".

Am 2. Juli 1796 hat Schiller alle acht Bücher noch einmal gelesen. Wieder ist es die „Wahrheit, das schöne Leben, die einfache Fülle dieses Werkes", was ihn bewegt. „Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, so wirkt es und so steht es da, und alles, auch das kleinste Nebenwerk, zeigt die schöne Gleichheit des Gemüts, aus welchem alles geflossen ist." Die letzten Wendungen deuten auf die Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung", die Schiller unterdeß vollendet hatte. Über den Gesamteindruck will er sich des nähern noch nicht auslassen; er will erst warten, bis sein Verstand die Empfindung „eingeholt" habe. In diesem Brief beschäftigt er sich nur mit dem achten Buch. Den Tod Mariannes findet er innerlich nicht begründet. Man fühlt, daß der Dichter ihn nur aus technisch-ökonomischen Gründen erfolgen ließ. Es ist also ein Verstoß gegen die in der Recension der Gedichte Matthisons geforderte Notwendigkeit, den Schiller hier konstatiert. Sein Tadel kommt Goethe gegenüber jedoch äußerst zart zum Ausdruck.

Im weiteren verweilt Schiller bei Fragen mehr technischer Natur. Er findet „Wilhelms Verirrung zu Therese" „trefflich gedacht, motiviert, behandelt und noch trefflicher benutzt". Mignons Tod „wirkt sehr gewaltig und tief", ja Schiller hat das Gefühl, als wenn dem Leser hier etwas zu viel zugemutet werde — Schiller lag diese Stelle in etwas anderer Fassung vor. Die „Spekulation" des Arztes auf Mignons Leichnam verletzt sogar, auch Wilhelms ziemlich gleichgiltiges Verhalten bei dieser Katastrophe „fällt auf". Schiller giebt zu, daß dieser Fall im Leben sich so habe ereignen können. Es geschieht bisweilen, daß sich an erschütternde Katastrophen unser Gefühl empörende Nebenereignisse knüpfen. Schiller ist aber der Meinung, daß hier dem „sentimentalischen" Leser doch einige Konzessionen gemacht werden müßten. Es fragt sich, ob diese Art der Begründung richtig ist. Es wird sich in solchen Fällen doch nur darum handeln, ob das betreffende Ereignis notwendig, als organischer Teil in das Kunstwerk hineingehört, ob es dazu beiträgt, die künstlerische Absicht deutlich zu machen, oder ob es mit dem Ganzen des Kunstwerks nicht innerlich, sondern nur zufällig zusammenhängt. In solchem Fall ist eine Ausstellung gegen den Dichter berechtigt. Dieser Fall liegt hier aber sicherlich nicht vor. Die organische Beziehung auf das

Ganze ist im Gegenteil klar erkennbar. Die Herzlosigkeit des Schicksals, wenn man so sagen darf, sollte diesem Wesen gegenüber deutlich zum Ausdruck kommen. Ihr ganzes, nur so kurzes Leben stand unter dem Einfluß dieser feindlichen Schicksalsmächte. Auch über ihren Tod wirken sie noch fort durch die herbe Gleichgiltigkeit ihrer Umgebung. Damit erreicht Goethe eine ungemein hohe tragische Wirkung. — Sehr treffend charakterisiert Schiller diese so eigentümlich reizvolle dichterische Schöpfung Goethes: „In seiner isolierten Gestalt, seiner geheimnisvollen Existenz, seiner Reinheit und Unschuld repräsentiert dies poetische Wesen die Stufe des Alters, auf der es steht, so rein; es kam zu der reinsten Wehmut und einer wahr menschlichen Trauer bewegen, weil sich nichts als die Menschheit in ihm darstellte."

Der nächste Brief über diese Materie trägt das Datum des folgenden Tages. Sie reihen sich während des Juli in schneller Folge aneinander, ein Zeichen, wie sehr Schillers Gedanken mit diesem Gegenstand beschäftigt waren. In diesem Brief spricht er die Charaktere der Reihe nach durch. Er nimmt das Prädikat einer „schönen Seele" mehr für Natalie in Anspruch. Die Stiftsdame ist eine Heilige. In Natalie aber findet sich Irdisches und Himmlisches, Sinnliches und Sittliches in schöner Mischung zusammen. Sie ist „eine rein ästhetische Natur" und bildet insofern die Mitte zwischen der Stiftsdame und Therese. — In dem Oheim sieht Schiller am meisten von Goethes eigener Natur. — Bei dem Charakter Lotharios bleibt der „Imagination des Lesers weit mehr überlassen als bei den andern". Es liegt in seiner Natur, daß er nicht mit scharfen Strichen umrissen werden kann. „Er muß also von dem Leser selbst produciert werden", „er ist ästhetisch". Schiller nähert sich an dieser Stelle seinen Ausführungen über „ästhetische Ideen" in der Recension über Matthisons Gedichte. Man blickt in solche Charaktere wie in eine unergründliche Tiefe. Der Gehalt, den man ihnen beizulegen vermag, ist „eine unendliche Größe". — Die Bedeutung Werners, dieses ungleichen Freundes, für Wilhelm Meister ist treffend gewürdigt. Seine „Philisterhaftigkeit" hält Wilhelms Hang zur Phantasterei die Wage und wird dadurch, daß sie ihn von diesem entgegengesetzten Extrem zurückzieht, Ursache zu einer „schönen, menschlichen Mitte" im Wesen Wilhelm Meisters.

Der nächste Brief (5. Juli 1796) enthält eine Kritik speciell über den Charakter Wilhelms. Daß Goethe ihm den Hang zum Reflektieren beilegte, war ein äußerst glücklicher Griff. Der Leser wird gezwungen, mit ihm über die einzelnen Ereignisse des Romans zu denken und ihre Bedeutung zu erfassen. Wilhelm „erfüllt dadurch seinen eigenen Charakter" und „zugleich aufs vollkommenste den Zweck des Ganzen". — Ob Schiller hier im Princip recht hat, ist fraglich. Damit wäre die dichterische Methode gebilligt, die mitten unter die Figuren des betreffenden Dichtwerks eine Person stellt, die über Bedeutung des Einzelnen und Ziel des Ganzen direkten Aufschluß giebt, während doch die Dinge für sich selbst reden sollen. Bei Goethe erscheint dies allerdings dadurch abgeschwächt, daß er den Hang zum Reflektieren zu einer Eigenschaft Wilhelms macht und den äußern Zweck der Aufklärung mit seiner Kunst scheinbar ganz zurücktreten läßt. Immerhin ist diese Methode bedenklich und verdient wohl kaum die Beistimmung, die Schiller ihr zollt.

Eine der wesentlichsten Eigenschaften dieses Charakters sieht Schiller in „einer schönen, moralischen Freiheit", womit Meister seine Erfahrungen „rektifiziert", während umgekehrt die Erfahrungen seine „schwankenden Ideen" bestimmen. Obwohl „seine Phantasie auf sein Sehen Einfluß hat", ist dies „idealistisch", nicht „phantastisch", „poetisch nicht schwärmerisch". „Sein Wert liegt in seinem Gemüt, nicht in seinen Wirkungen, in seinem Streben, nicht in seinen Handlungen." Mit diesen Worten bezeichnet Schiller scharf den Standpunkt, von dem aus dieser Charakter zu beurteilen ist.

Die Ausführungen des folgenden Briefes (8. Juli 1796) sind von höchster Bedeutung. Sie treffen den wichtigsten Punkt des Romans. Schiller geht von dem Begriff „Lehrjahre" aus. Sie „sind ein Verhältnisbegriff und fordern ihr Korrelatum, die Meisterschaft, und zwar muß die Idee von dieser letzteren jene erst erklären und begründen". Meisters Lehrjahre mußten also den Verlauf nehmen, wie es diesem Begriff der Meisterschaft entsprach. Er selbst durfte aber keine Vorstellung von dieser Idee der Meisterschaft haben; „denn sobald er das Ziel sich dächte, so hätte er es eo ipso auch erreicht". Deshalb war es nötig, daß eine höhere Beeinflussung, ein bewußt leitendes Schicksal ein-

geführt wurde. Das geschieht durch die „Mächte des Turms". „Auf diese Art erhält das Ganze eine schöne Zweckmäßigkeit, ohne daß der Held einen Zweck hätte". Diese Schicksalsleitung, die am letzten Ende in den Händen Jarnos und des Abbés liegt, läßt Goethe, um alles „Schwere und Strenge" zu vermeiden und den Eindruck reiner Natürlichkeit zu erwecken, mehr „aus einer Grille, einer Menschlichkeit", als „aus moralischen Quellen" fließen. „Der Begriff einer Maschinerie" wird dadurch mit Geschick aufgehoben, während ihre Wirkung gewahrt bleibt. Soweit ist Schiller mit der dichterischen Praxis Goethes einverstanden. Nur eins hätte er noch gewünscht, daß „die Bedeutung dieser Maschinerie, die notwendige Beziehung derselben auf das innere Wesen, dem Leser ein wenig näher gelegt worden wäre". Es ist eine Bedingung für jedes Kunstwerk, daß man „klar in die Ökonomie des Ganzen blickt, wenn diese gleich den handelnden Personen verborgen bleiben muß". Man könnte in jenen Partieen des Romans leicht „bloß ein theatralisches Spiel", einen „Kunstgriff" sehen, um „die Verwickelung zu vermehren" und „Überraschungen zu erregen". Schiller ist der Meinung, daß der Roman „der Hilfe des Wunderbaren und Überraschenden", das die Aufmerksamkeit des Lesers nur nach einer falschen Richtung lenkt, überhaupt hätte entbehren können. Im achten Buch wird zwar ein „historischer Aufschluß" über die durch jene Maschinerie bewirkten einzelnen Ereignisse gegeben, „aber den ästhetischen Aufschluß über den innern Geist, über die poetische Notwendigkeit dieser Anstalten giebt es nicht notwendig genug". „Die freie Grazie der Bewegungen" ist aus Natürlichkeitsgründen zu weit getrieben. Schiller steht mit diesen Ausführungen ganz auf dem Boden der Bürger- und Matthisonrecension. Dem Zufälligen, das er dort aufs strengste aus der Kunst ausschloß, ist von Goethe ein gewisser Spielraum gelassen; es fehlt, um mit dem Ausdruck der Matthisonrecension zu sprechen, bis zu bestimmtem Grade der „Charakter der Notwendigkeit". Diese Bemerkungen Schillers sind entschieden zutreffend. Eine gewisse Regellosigkeit wird niemand dem Werke absprechen. Bunt und wechselreich wie die Vorgänge des Lebens selbst folgen sich auch die Ereignisse des Romans. Goethe hätte ohne Schaden für das Ganze noch manches Abenteuer hinzufügen, ebenso auch manche Bekanntschaft, manches Erlebnis, manches Detail weg-

lassen können. Daß das Wunderbare entbehrlich wäre, wenigstens die Aufmerksamkeit von dem „innern Geist" ablenke, ist sicherlich auch zutreffend. Bei alledem geht Schiller nicht so weit, Ausscheidung dieser Partieen aus dem Werke zu verlangen. Er möchte nur die Notwendigkeit und die Bedeutung jener Vorgänge für die Idee des Ganzen mehr betont sehen. Er macht Goethe zugleich einen Vorschlag, wie dies zu bewerkstelligen wäre. Der Abbé, der ja gewissermaßen die führende Schicksalsmacht in Wilhelm Meisters Leben ist, scheint ihm die geeignete Persönlichkeit, auf den Zweck aller dieser Veranstaltungen hinzuweisen, zugleich sein pädagogisches Interesse für Wilhelm zu erklären. — Der Hauptgrundsatz der kritischen Beurteilung ist also auch hier die Forderung einer richtigen ästhetischen Auswahl der Mittel aus der Welt des Stofflichen. Alles Zufällige soll vermieden, der organische Zusammenhang der einzelnen Teile, die „poetische Notwendigkeit", streng betont sein. Damit ist auch an dieser Stelle eine scharfe Regierung des Naturalismus in der Kunst ausgesprochen.

Der zweite Teil des Briefes behandelt die Frage, wie die Begriffe „Lehrjahre" und „Meisterjahre" zu fassen seien. Schiller befindet sich in diesem Punkte mit gelegentlichen Äußerungen Goethes selbst im Widerspruch. Schiller möchte den ganzen Entwickelungsgang Wilhelms, soweit er in den „Lehrjahren" dargestellt ist, in den Satz zusammenfassen: „Er tritt von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes thätiges Leben, aber ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen." Blickt man auf die ganze Reihe der kritisch-ästhetischen Arbeiten Schillers zurück, so werden diese Worte verständlich. Die „idealisierende Kraft" ist die Fähigkeit, in dem Individuellen und Lokalen, wie es in der Wirklichkeit vorhanden ist, das Allgemeine zu entdecken und auf eine „ästhetische Gestaltung der Wirklichkeit", auf eine Entwickelung des Lebens zum Ideal, seiner normativen Form, einzuwirken. Es sind also die schon in der Bürgerrecension gewonnenen Grundsätze auch hier noch die leitenden. Bis zu dem Punkt, wo Wilhelm Therese zur Gattin wählt, reicht die Epoche der Irrungen. „Unter der schönen und heitern Führung der Natur durch Felix" gelangt er „vom Idealischen zum Reellen, von einem regen Streben zum Handeln und

zur Erkenntnis des Wirklichen." Sein Charakter erreicht „Bestimmtheit", ohne die „schöne Bestimmbarkeit" zu verlieren. Goethe dagegen sieht in dem Gesamtinhalt der Lehrjahre nur eine Darstellung des „Irrtums, dasjenige außer sich zu suchen, was der innere Mensch selbst hervorbringen muß", in der „Meisterschaft" „die Überzeugung von der Irrigkeit seines Suchens, von der Notwendigkeit des eigenen Hervorbringens" u. s. f. Schiller zweifelt, ob sich „das ganze Leben Wilhelms" „unter diesem Begriff fassen und erschöpfen" läßt. Er möchte sagen, daß „die Fabel vollkommen wahr, auch die Moral der Fabel vollkommen wahr" sei, „aber das Verhältnis der einen zu der andern springt noch nicht deutlich genug in die Augen".

Der Brief machte auf Goethe einen bedeutenden Eindruck. Den Fehler, den Schiller ihm bezüglich der ausgedehnten, mit der „poetischen Notwendigkeit" nicht zu vereinbarenden Verwendung des Wunderbaren gemacht hatte, erkennt er für gerecht an. Er nennt dies seinen „realistischen Tic", durch den er seine Existenz, seine Handlungen, seine Schriften den Menschen aus den Augen zu rücken behaglich findet." [1]) Auch darin stimmt er Schiller zu, daß seine eigene Auffassung der Lehrjahre und Meisterschaft eine zu enge sei. Er will eine Überarbeitung des Werkes sobald wie möglich vornehmen. Wie hoch er Schillers kritisches Urteil schätzt, zeigt im besondern noch der Schluß des Briefes. Falls es ihm begegnen sollte, „daß die letzten bedeutenden Worte nicht aus der Brust wollten", bittet er Schiller, „mit ein paar kecken Pinselstrichen das noch selbst hinzuzufügen, was er, durch die sonderbarste Naturnotwendigkeit gebunden, nicht auszusprechen vermag".

Schiller ist erfreut, daß Goethe ihm in beiden Punkten zugestimmt hat (9. Juli 1797). Seinen „realistischen Tic" solle er nicht verleugnen; er gehöre zu seiner „poetischen Individualität". Nur müsse „dem Inhalt nach" „in dem Werk alles liegen, was zu seiner Erklärung nötig sei, und der Form nach müsse es notwendig darin liegen". Dem Leser braucht das Suchen nicht erspart zu bleiben. Nur darf die Gedankenproduktion, die er vornimmt, keine willkürliche, sondern muß durch die Absichten des

[1]) Brief an Schiller vom 9. Juli 1796.

Dichters fest bestimmt sein. Hier ist wiederum die Beziehung auf die in der Recension über Matthisons Gedichte aufgestellten Grundsätze unverkennbar.

Einen Mangel sieht Schiller darin, daß ein „sentimentalischer Charakter" wie Wilhelm ohne die Philosophie seinen Weg geht. Dieser Einwurf enthält eine Beziehung auf seine Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung". Bei „naiven Charakteren" ist eine solche glückliche Mischung der psychischen Kräfte vorhanden, daß alles, was sie thun und sagen, direkter Ausfluß ihrer Natur ist und sein darf. Der sentimentalische Charakter besitzt nicht dieses richtige Maß der seelischen Kräfte in sich, daß jede Äußerung seines Wesens Ausdruck reiner, gesunder Menschlichkeit ist. Wilhelm ist ein sentimentalischer Charakter und könnte nach Schillers Meinung der Philosophie nicht entraten. Später entwickelt er sich zwar zur „ästhetischen Freiheit", aber solange dies Ziel noch nicht erreicht ist, solange „sich Sinnlichkeit und Moral entgegenstreben", „müßte er bei der Vernunft Hülfe" suchen. Schiller giebt, damit dieser Zwiespalt vermieden werde, Goethe den Rat, seinen „Zögling mit vollkommener Selbständigkeit, Sicherheit, Freiheit und gleichsam architektonischer Festigkeit so hinzustellen, wie er ewig stehen kann, ohne einer äußern Stütze zu bedürfen, ihn also durch eine ästhetische Reife auch selbst über das Bedürfnis einer philosophischen Bildung" hinwegzusetzen. — Die Bezüge dieser Sätze auf „Anmut und Würde" und auf die „ästhetischen Briefe" sind ersichtlich.

Gegenüber diesen gewichtigen Einwänden hielt Goethe eine mündliche Besprechung für nötig, die bald darauf erfolgte. Brieflich äußert sich Schiller über Wilhelm Meister erst wieder am 19. Oktober. Goethe hat eine Umarbeitung in Schillers Sinne, besonders des achten Buches, vorgenommen, die Schiller sehr befriedigt: „mehrere philosophische Gedanken haben jetzt offenbar an Klarheit und Faßlichkeit gewonnen."

Bedeutungsvoll ist der Brief, den Schiller am 28. November 1796 schrieb, den letzten über diese Materie. Er nimmt hier Bezug auf einen Brief Körners an ihn, in dem dieser sich über Wilhelm Meister geäußert hatte. Am 18. November hatte Schiller den Brief Goethe übersandt. Schiller berichtigt Körners

Auffassung Wilhelm Meisters als des Helden des Romans: „Wilhelm Meister ist zwar die notwendigste, aber nicht die wichtigste Person." Nicht durch ihn, auch nicht „eigentlich seinetwegen", sondern „an ihm und um ihn geschieht alles". Deshalb „muß er ein ganz anderes Verhältnis zu den Mitcharakteren haben, als der Held in andern Romanen hat". Daß Schiller hiermit den Roman in seinen Grundelementen aufs glücklichste charakterisiert, bedarf keiner Ausführung.

Auch gegen Wilhelm Humboldts Urteil wendet sich Schiller in diesem Briefe. Humboldt hatte den Charakter Wilhelm Meisters angegriffen. Er sah in ihm ein „bestimmungsloses und gehaltloses Geschöpf". Trotz dieses Urteils über den Hauptcharakter erklärte er den künstlerischen Zweck des Romans für erreicht. Schiller weist auf den offenbaren Widerspruch einer solchen Kritik hin. Er giebt zu, daß die Entwickelung Wilhelms weder „mit einer entschiedenen Individualität noch mit einer durchgeführten Idealität" abschließt; doch ist in ihm „wirklich die Menschheit nach ihrem ganzen Gehalt hervorgerufen und ins Spiel gesetzt". Wilhelm Meister hat zwar am Schlusse das höchste Ideal, die Hinaufläuterung seiner Individualität zur reinsten Menschheit, der Realität nach nicht erreicht, wohl aber besitzt er das „Vermögen", sich zu diesem Zustand zu entwickeln. „Er versagt uns sonach die nächste Befriedigung, die wir fordern," nämlich eine volle individuelle Ausgeprägtheit, „und verspricht uns eine höhere und höchste, die wir ihm aber auf eine ferne Zukunft kreditieren müssen."

Es ist schon häufiger darauf hingewiesen worden, daß die kritischen Grundsätze, nach denen Schiller dies Werk Goethes beurteilt, nicht neu sind. In den letzten Wendungen zeigt sich eine enge Beziehung auf Ideen der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung", die jedoch ihrerseits auch nur wieder eine Fortführung der schon in den vorangegangenen kritisch-ästhetischen Schriften niedergelegten Anschauungen sind. Die Forderung, daß ein im Kunstwerk dargestellter Charakter eine „entschiedene Individualität" haben müsse, eine Forderung, die wir heute gewohnt sind als die erste und unerläßlichste an alle Kunst zu stellen, betont Schiller hier nicht allzu stark. Wilhelm Meister wird in der Entwickelung dargestellt zu dem in jener Abhandlung auf-

gestellten, höchsten, der Menschheit erreichbaren Ziel, einer Aussöhnung des Sinnlichen und Sittlichen, einem naiven Zustand, der hoch über dem des antiken Menschen steht, weil er das Moralische mit in sich schließt. Hierdurch wurde Schillers Geist aufs höchste angeregt, so daß er über den ästhetischen Mangel einer bestimmten Seelenlage, eines ausgeprägten, festen Ethos hinwegsah.

Eine der schönsten Früchte, welche die Annäherung Schillers an Goethe uns gebracht hat, ist die schon erwähnte Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung". Schiller beobachtete in Goethe das Wirken einer künstlerischen Individualität, die so ganz anders geartet war als die seinige. Während bei ihm die Spekulation dem dichterischen Schaffen vorausging, er sich „sein eigenes Drama" schuf, um seine Ideale darin niederzulegen, sah er in Goethe das Wirken einer reinen Natur. Was Goethe dichterisch darstellte, war unmittelbare Anschauung, unmittelbares Empfinden. Dieser große Unterschied in der künstlerischen Persönlichkeit beider hatte Schiller schon früher zu denken gegeben. In dem oben[1]) behandelten Brief an Körner hatte er die echte Künstlerschaft Goethe zugesprochen. Jetzt wird er ihm der Anlaß zu einer ganz neuen Betrachtungsweise der Poesie, zu seiner Scheidung derselben in naive und sentimentalische Dichtung.

Die Abhandlung erschien in den „Horen" 1795/96. Im Eingang definiert Schiller den Begriff „naiv" und giebt eine Begründung des Wohlgefallens, das wir an naiven Gegenständen empfinden. Naiv ist alle Natur, die mit dem „Künstlichen in Kontrast steht und es beschämt". Naiv sind z. B. die Äußerungen der Kinder, wo sie dem gesunden und reinen Impuls ihres Herzens folgen und sich dadurch mit künstlich gewordenen Sitten und Verhältnissen in Widerspruch setzen. Schillers Erklärung des Wohlgefallens an dieser reinen, unverfälschten Natur ist sehr tief und, wie seine ganze Kunstphilosophie, aus seiner „ganzen Menschheit herausgenommen". Die Gegenstände der Natur „sind, was wir waren, sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur wie sie, und unsere Kultur soll uns wieder auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit zur Natur zurückführen. Sie sind

[1]) Seite 47 ff.

also zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Teuerste bleibt, daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfüllen. Zugleich sind sie Darstellung unserer höchsten Vollendung im Ideale, daher sie uns in eine erhabene Rührung versetzen." „Was ihren Charakter ausmacht, ist gerade das, was dem unsrigen zu seiner Vollendung mangelt, was uns von ihnen unterscheidet, ist gerade das, was ihnen selbst zur Göttlichkeit fehlt."

„Naiv muß jedes wahre Genie sein." „Es verfährt nicht nach anerkannten Principien, sondern nach Einfällen und Gefühlen", aber „seine Gefühle sind Gesetze für alle Zeiten und für alle Geschlechter der Menschen". Die „naive Denkart" beeinflußt die Ausdrucksweise. Die „erhabensten und tiefsten Gedanken" drückt das Genie mit Einfachheit und Natürlichkeit, mit „naiver Anmut" aus im Gegensatz zum Schulverstande, der in dem Bestreben, möglichst genau zu sein, abstrakt und kompliziert wird. Dieser verhüllt durch die Sprache oft sogar, was er meint, während das Genie die Gedanken „gleichsam nackend" läßt. — Diese Ideen knüpfen eng an die letzten Ausführungen des Kallias an, wo Schiller die höchste technische Vollendung der redenden Kunst darin gesehen hatte, „trotz aller Fesseln der Sprache" das Darzustellende „in seiner ganzen Wahrheit, Lebendigkeit und Persönlichkeit" zur Anschauung zu bringen, uns vergessen zu lassen, daß die Sprache die Anschauung erst durch Begriffe produzieren soll.

Um seinen Begriff der sentimentalischen Denkart und Ausdrucksweise scharf zur Darstellung zu bringen, greift Schiller auf das Griechentum zurück. Es könnte befremden, daß der Grieche so wenig „Herzensanteil" an der Natur zu nehmen scheint. Er ist in ihrer Darstellung zwar sehr genau und weiß sie in ihren feinsten Äußerungen zu beobachten und im Gedicht festzuhalten, bekundet aber für sie nur dasselbe Interesse wie für künstlich entstandene Gegenstände. Homer schildert eine Rüstung mit derselben Ausführlichkeit und mit demselben Anteil wie die Natur, ohne das „sentimentalische Interesse, mit welchem wir Neueren an Naturscenen und Naturcharakteren hangen können". Diese mangelnde Hingabe der Griechen an die Natur scheint in Widerspruch zu stehen mit dem in ihrer ganzen Mythologie und in Werken der Dichtkunst so hervorragend ausgeprägten Natursinn. Der Widerspruch löst sich im Hinblick auf die verschiedenen Lebensverhält-

nisse und Charaktere der Griechen und der Modernen. Bei jenen ist „Naturmäßigkeit" vorhanden, bei uns „Naturwidrigkeit". Der Grieche war naiv, wir sind es nicht mehr. „Sie empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche." Es ist derselbe Unterschied wie bei einem gesunden und einem kranken Organismus. „Unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit." — Hieraus entwickelt Schiller die Einteilung aller Poesie in naive und sentimentalische. Der naive Dichter bringt, wie schon oben gesagt war, sein Anschauen und Empfinden, das reine, gesunde Natur ist, unmittelbar, fast unbewußt, daß er künstlerisch wirkt, als eine rein natürliche Lebensäußerung zur Darstellung, der sentimentalische erst nach vorangegangener Reflexion.

In der Welt hört mit dem Beginn der „moralischen und ästhetischen Verderbnis" der Besitz des Natürlichen als innerstes Lebenselement auf, und das Gefühl *für* das Natürliche tritt an seine Stelle. Euripides kontrastiert schon lebhaft mit seinen beiden großen Vorgängern Äschylos und Sophokles. Horaz empfand das Natürliche in hohem Grade und vermochte diesem „sentimentalischen Interesse" an der Natur lebhaftesten Ausdruck zu geben. Schiller möchte ihn den „Stifter dieser sentimentalischen Dichtungsart" nennen. Zwei Hauptvertreter der naiven Dichtungsgattung sind ihm Homer und Shakespeare, jeder in seiner nationalen und individuellen Eigenart. Von Shakespeare war Schiller in seiner Jugendepoche durch dessen „Kälte" und „Unempfindlichkeit" zurückgestoßen worden. Er gesteht, wie schon in anderem Zusammenhang erwähnt wurde,[1]) damals noch nicht „fähig" gewesen zu sein, „die Natur aus der ersten Hand zu verstehen". Mit einer Darstellung des naiven Charakters dieser beiden Dichter an Beispielen schließt der erste Teil ab.

Der zweite Teil hatte in den „Horen" die besondere Überschrift „Die sentimentalischen Dichter". Er ist einer gründlichen, sehr scharfen Kritik zeitgenössischer Dichter gewidmet. Schiller nennt in einem Brief an Goethe[2]) seine Beurteilung selbst ein „jüngstes Gericht". Der kritischen Prüfung im einzelnen gehen einige allgemeine Bemerkungen über Dichtkunst und gewisse Dichtungs-

[1]) Seite 5.

[2]) Am 23. November 1795.

gattungen voraus. Darin stimmen naive und sentimentalische Dichtung überein, daß beide ihren Stoff aus der Natur nehmen, sie ist die „einzige Flamme, an der sich der Dichtergeist nährt". Dies giebt Schiller Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß „die sogenannten Werke des Witzes" in der Kunst keine Stelle haben. Sie gehen nicht von dem Natürlichen im Menschen aus und wenden sich wiederum auch nicht an das Natürliche in ihm, nämlich an sein Empfinden, sondern an seinen verfeinerten Verstand, etwas künstlich Gewordenes. — An dieser Stelle schenkt Schiller auch einmal der Bedeutung des Stofflichen für die Kunst Beachtung.

Ausgehend davon, daß die naive Dichtung Äußerung des Natürlichen selbst ist, die sentimentalische das Natürliche sucht, sieht Schiller das Wesen und die Aufgabe aller naiven Dichtung, z. B. der Antike, in „Nachahmung des Wirklichen", während in der sentimentalischen „die Darstellung des Ideals den Dichter machen muß". Unter „Ideal" versteht Schiller hier dasselbe, wie in den Recensionen über Bürger und Matthison, das zum Allgemeinen, zum Normativen gewordene, an sich harmonielose Wirkliche. Hieraus ergiebt sich eine verschiedene Beurteilungsweise des antiken Dichters, den Schiller hier immer als den naiven Dichter κατ' ἐξοχην betrachtet, und des modernen, des sentimentalischen. Der „erste erhält seinen Wert durch absolute Erreichung einer endlichen Größe", der wirklichen Natur, „der andere erlangt ihn durch eine Annäherung zu einer unendlichen Größe", dem Ideal, das als realer Zustand doch immer unerreichbar bleibt, da es die Auflösung des Vernünftigen im Natürlichen bedeutet, einen Zustand, wo vernünftig zu wollen dem Menschen zu unmittelbarer Natur wird. Nach diesen Prämissen erscheint eine Vergleichung zwischen antiken und modernen Dichtern abgeschmackt. Schiller findet es „lächerlich", wenn man Milton oder Klopstock einen neuen Homer nennt, die Bedeutung des letzteren liegt in Erreichung reiner Natur, die jener in Annäherung an das Ideal. „Dieser," so möchte Schiller es ausdrücken, „ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung, jene sind es durch die Kunst des Unendlichen."

Die „sentimentalische Dichtung" teilt Schiller in zwei Klassen, je nachdem der Künstler seine „Abneigung" gegen die harmonielose, mit dem Ideal kontrastierende Wirklichkeit oder seine „Zu-

neigung" zu dem Ideal zu erkennen giebt. Seine Darstellung wird demnach entweder „satirisch oder sie wird (in einer weitern Bedeutung dieses Worts, die sich nachher erklären wird) elegisch sein". Also auch der satirischen Dichtung liegt nach Schillerscher Auffassung ein Gemütsvorgang zu Grunde. Sie ist nicht etwa, wie man sie oft aufzufassen pflegt, Verstandesdichtung. Aus diesen Gesichtspunkten verurteilt' Schiller die Satire Voltaires: „Wir begegnen immer nur seinem Verstande, nicht seinem Gefühl."

„Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (in der Wirkung auf das Gemüt kommt beides auf eins hinaus) zu seinem Gegenstande macht; dies kann er aber sowohl ernsthaft und mit Affekt, als scherzhaft und mit Heiterkeit ausführen." Darnach unterscheidet Schiller „die strafende oder pathetische" und die „scherzhafte Satire". Die „pathetische Satire" darf niemals zum Ernst gesteigert werden. Damit würde die Freiheit des Spiels aufhören, was Schiller in den „ästhetischen Briefen" als die wesentlichste Forderung an alle Kunst gestellt hatte. Die „scherzhafte Satire" wiederum ist in Gefahr, den „poetischen Gehalt zu verfehlen". Beide Dichtungsgattungen können die ihnen so nahe liegende Abirrung vermeiden, die strafende Satire, „indem sie ins Erhabene übergeht", die lachende, „indem sie ihren Gegenstand mit Schönheit behandelt". Die erstere wird also einer „erhabenen Seele", die letztere einem „schönen Herzen" zum Mittel dichterischer Mitteilung dienen müssen. Juvenal, Swift, Haller, Rousseau rechnet Schiller zu der ersteren Gattung. Ihr Konflikt mit den wirklichen Zuständen ist, entsprechend der Schillerschen Definition der erhabenen Gesinnung, dadurch erregt, daß ihr moralisches Gefühl durch die Wirklichkeit nicht befriedigt wird. Die spottende Satire bleibt der schönen Seele vorbehalten, weil „es nur dem schönen Herzen verliehen ist, unabhängig von dem Gegenstand seines Wirkens in jede seiner Äußerungen ein vollendetes Bild von sich selbst abzuprägen". An dieser Stelle berührt sich die Schillersche Kunstauffassung mit der Aristotelischen wieder aufs engste, ja fällt direkt mit ihr zusammen; das „vollendete Bild seiner selbst", das der satirische Dichter in seinen Werken abprägt, ist seine zum konstanten Zustand gewordene, sich in richtiger Mitte befindende Seelenhaltung, das Aristotelische Ethos.

In ähnlichem Verhältnis wie pathetische und ideale Satire stehen Tragödie und Komödie zu einander. Der tragische Dichter muß ein „erhabener Charakter" sein, der komische ein „schönes Herz", welches das Unbefriedigende der Wirklichkeit durch die Harmonie seines Wesens, die Richtigkeit und Gesundheit seines Empfindens auszugleichen und auch in uns Harmonie und Gesundheit des Empfindens rege zu machen weiß. „Die Freiheit des Gemüts in uns hervorzubringen und zu nähren, ist die schöne Aufgabe der Komödie, sowie die Tragödie bestimmt ist, die Gemütsfreiheit, wenn sie durch einen Affekt gewaltsam aufgehoben worden, auf ästhetischem Wege wieder herstellen zu helfen. In der Tragödie muß daher die Gemütsfreiheit künstlicherweise und als Experiment aufgehoben werden, weil sie in Herstellung derselben ihre poetische Kraft beweist, in der Komödie dagegen muß verhütet werden, daß es niemals zur Aufhebung jener Gemütsfreiheit komme." Aus diesen Sätzen folgt, daß die Komödie, wenn sie ihr Ziel erreichte, „alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen" würde. „Ihr Ziel ist einerlei mit dem Höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat: frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen." Auch hier bezeichnet Schiller als letztes Ziel der Kunstwirkung, speciell der Komödie, die Erweckung einer Empfindungsweise, die, von einem Zuviel und Zuwenig gleich weit entfernt, sich perpetuell in einer richtigen Mitte hält. Das „frei von Leidenschaft" wird man dabei in einem engern Sinne, als frei von übermäßiger, über das richtige Maß hinausgehender Leidenschaft fassen müssen, wie Schiller es sicherlich auch verstanden hat.

Dichter, welche den von Schiller für die Satire aufgestellten Grundsätzen gerecht werden, sind ihm Lucian, Cervantes, Sterne — dieser für die pathetische Satire — und auch Wieland. Voltaire erfüllt, wie schon oben bemerkt wurde, diese Anforderungen nicht. Bei ihm „zeigt sich kein Ideal", trotz seiner mannigfachen „Formen hat er auch nicht eine gefunden, worin er ein Herz hätte abdrücken können".

Der nun folgende Abschnitt führte in den „Horen" die Sonderüberschrift „Elegische Dichtung". „Setzt der Dichter die

Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, daß die Darstellung des ersteren überwiegt und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn elegisch." Auch hier unterscheidet Schiller zwei Klassen. „Entweder ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. Oder beide sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Das erste giebt die Elegie in engerer, das andere die Idylle in weitester Bedeutung."

Ebenso wie bei der pathetischen und der spottenden Satire darf auch bei der Elegie die Beziehung auf das Ideal nicht fehlen. Sie darf nicht etwa aus persönlichen Motiven fließen. Ovids Elegieen sind nach diesen Grundsätzen nicht als poetisches Werk zu betrachten. „Das Bedürfnis, nicht die Begeisterung stieß jene Klagen aus; es atmet darin, wenngleich keine gemeine Seele, doch die gemeine Stimmung eines edleren Geistes, den sein Schicksal zu Boden drückte." „Der Inhalt der dichterischen Klage kann also niemals ein äußerer, jederzeit nur ein innerer, idealischer Gegenstand sein."

Ein Schriftsteller, bei dem Schiller das Ideal überall aufs lebhafteste betont findet, ist Rousseau. Je nachdem er mehr bei der korrupten Natur oder beim Ideal verweilt, ist er satirisch oder elegisch, hie und da bedient er sich auch der Idylle. Mit schlagender Schärfe giebt Schiller in wenigen Sätzen eine abschließende Beurteilung dieses Mannes. Zweierlei ist es, was seinen dichterischen Äußerungen nach Form und Inhalt den Charakter aufdrückt. In seiner Persönlichkeit ist der Philosoph dem Dichter gegenüber das Prävalierende. Er zieht die Kunst in den Dienst seiner auf praktische Ziele gerichteten Wirksamkeit. Sie ist ihm nur rhetorisches Mittel zu diesem Zweck, nicht Selbstzweck. Dadurch büßen alle seine Werke den schönen Schein, den Eindruck des „poetischen Spiels" ein. Der Inhalt seiner Dichtungen wird dadurch bestimmt, daß seine Unzufriedenheit mit der Wirklichkeit und sein Streben nach einer harmonischen Ordnung der Dinge mehr „einem Bedürfnis nach physischer Ruhe als nach moralischer Übereinstimmung" entspringt. Er sucht das Ideal also nicht jenseits der Kultur, in einer Rückführung zur Natur durch die Kultur, in einer Versöhnung von Sinnlichem und Sittlichem, wie

Schiller es in den „Künstlern“ und auch in dieser Abhandlung als Endziel der Menschheitsentwickelung dargestellt hatte, sondern er sucht es vor der Kultur, in dem Naturzustand der Menschheit.

Als die bedeutendsten elegischen Dichter Deutschlands nennt Schiller Haller, Kleist und Klopstock. Es finden sich in ihren Dichtungen allerdings auch naive Stellen. Ihr Gesamtcharakter ist aber sentimentalisch; denn „durch Ideen rühren sie uns, nicht durch sinnliche Wahrheit, nicht sowohl weil sie selbst Natur sind, als weil sie uns für Natur zu begeistern wissen“. Äußerst scharf charakterisiert Schiller das eigentümliche, der Wirksamkeit des naiven Dichters ganz entgegengesetzte dichterische Verfahren dieser drei. Bei ihnen erhalten wir „nie den Gegenstand, nur was der reflektierende Verstand des Dichters aus dem Gegenstand machte, und selbst dann, wenn der Dichter selbst dieser Gegenstand ist, wenn er uns seine Empfindungen darstellen will, erfahren wir nicht seinen Zustand unmittelbar und aus der ersten Hand, sondern wie sich derselbe in seinem Gemüt reflektiert, was er als Zuschauer seiner selbst darüber gedacht hat“.

Hallers Dichtung zeigt eine starke Neigung zum Übersinnlichen. Schon das „schließt ihn von der naiven Gattung aus“. Mit solchen Stoffen kann er sich nicht unmittelbar an die sinnliche Anschauung wenden, sondern durch Begriffe an die geistige, und durch diese erst kann er auf das Empfinden wirken. „Daher“, so resümiert Schiller sein Urteil über ihn, „lehrt er durchgängig mehr, als er darstellt“. „Er ist groß, kühn, feurig, erhaben, zur Schönheit aber“, deren wichtigstes Merkmal nach Schillerscher Deduktion die Freiheit in der Erscheinung ist, von der wiederum nur bei direkter Wirkung auf die sinnliche Anschauung die Rede sein kann, „hat er sich niemals erhoben“.

Kleist übertrifft Haller an „Anmut“, nicht aber „an Ideengehalt und Tiefe des Geistes“. Zu einer dichterischen Individualität hat er es aber ebensowenig gebracht. Reichtum der Phantasie und Energie der Empfindung spricht Schiller ihm zu. Er besitzt aber nicht das für den Künstler Wichtigste, nämlich die Fähigkeit, eine richtige ästhetische Auswahl aus dem Gebiet des Stofflichen zu vollziehen und das Einzelne zu einem abgeschlossenen, künstlerischen Ganzen zu vereinigen. „Schnell und üppig wechseln Züge auf Züge, aber ohne sich zum Individuum zu konzentrieren,

ohne sich zum Leben zu füllen und zur Gestalt zu runden". Am lebhaftesten offenbart sich dieser Mangel, wo Kleist sich „herausnimmt, Menschen und menschliche Handlungen darzustellen", weil hier „der poetische Effekt nur aus dem Gegenstand hervorgehen kann". Hiermit bezeichnet Schiller aufs schärfste eins der wichtigsten Gesetze aller Kunst und berührt sich aufs engste mit Aristoteles. Der Gegenstand ist für die Kunst, besonders für die epische und dramatische als Ausdrucksmittel unerläßlich. Das Psychische läßt sich unmittelbar nicht darstellen, wie doch Kleist versucht. Insofern geht der „poetische Effekt" nur aus dem Gegenstand hervor. Aristoteles drückt sich noch genauer aus. Der Gegenstand ist nur ein Faktor, daß der „poetische Effekt", um mit Schiller zu reden, erfolgen kann. Sein Zustandekommen bleibt am letzten Ende doch dem Kunstempfangenden vorbehalten. Der Gegenstand erhält infolge seiner ihm von dem Künstler gegebenen Beschaffenheit nur die Fähigkeit, die psychischen Kräfte in der beabsichtigten Weise in Bewegung zu setzen.

In fast noch höherem Grade als Kleist trifft Klopstock der Vorwurf, daß er, ohne sich des Stofflichen als Mittel zu bedienen, den künstlerischen Zweck, Erregung bestimmter Empfindungen, zu erreichen sucht. Damit bezeichnet Schiller aufs schärfste den Grundfehler Klopstockschen Dichtens, aus dem alle übrigen resultieren. „Man möchte sagen, er zieht allem, was er behandelt, den Körper aus, um es zu Geist zu machen." Er „führt immer nur aus dem Leben heraus, ruft immer nur den Geist unter die Waffen, ohne den Sinn mit der ruhigen Gegenwart eines Objekts zu erquicken". Ihm sind die inneren Erregungen nicht nur Kunstzweck, sondern auch Kunstmittel.

Schiller scheidet die dichterische Methode in eine „musikalisch-poetische" und „eine plastisch-poetische". Letztere wendet sich direkt an die Anschauung. In dieser Beziehung bleibt Klopstock alles schuldig. Er ist in ungleich höherem Grade ein „musikalischer" Dichter. Schiller wird zu diesem Ausdruck durch die Ähnlichkeit geleitet, die er in Klopstocks dichterischem Verfahren und der musikalischen Kunstäußerung zu bemerken glaubt. Beide machen sich nur zur Aufgabe, „einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorzubringen, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben". Damit, daß Schiller das musikalische Moment als kritischen

Faktor in die Poesie einführt, greift er über die klassische Epoche hinaus und leitet in die Romantik hinein, wo die Musik das Motiv ästhetischer Betrachtung wird. Sein Urteil über die Bedeutung dieses Musikalischen in der Poesie ist allerdings der romantischen Beurteilungsweise direkt entgegengesetzt. Er legt gegenüber dem musikalischen Moment für poetische Darstellung den Schwerpunkt auf den Gegenstand, während jene, namentlich Tieck und Th. A. Hoffmann, alles Gewicht auf das Musikalische legen. Ziel der Kunstwirkung ist ihnen seelische Bewegung in möglichster Stärke, ohne Rücksicht auf Klarheit und Gegenständlichkeit, Herbeiführung eines potenzierten, der Extase genäherten Gemütszustandes, eines Gemütsrausches.

Bei allen Ausstellungen ist der ideale Inhalt bei Klopstock in hervorragend hohem Maße vorhanden. Es ist also nur das dichterische Verfahren, was Schiller bei Klopstock tadelt. Von ihm gilt am meisten, was er über Haller, Kleist und Klopstock gemeinsam gesagt hatte, daß sie ein Empfinden des Empfindens darstellen. Die Messiade ist trotz des epischen Stoffs kein episches Gedicht. Sie giebt Begriffe, wo man „bestimmte und für die Anschauung bestimmte Formen erwartet". Die poetischen Figuren des Gedichts sind von der „Abstraktion erschaffen", sie sind „keine Individuen, keine lebenden Gestalten". Schiller faßt sein Urteil über den Messias und damit über Klopstocks gesamte dichterische Wirksamkeit zusammen in die Worte: „So ist mir die Messiade als ein Schatz elegischer Gefühle und idealischer Schilderungen teuer, wie wenig sie mich auch als Darstellung von Handlung und als episches Werk befriedigt."

Hatte Schiller bisher dargestellt, „wie der sentimentalische Dichter einen natürlichen Stoff behandelt", so will er im folgenden untersuchen, „wie der naive Dichter mit einem sentimentalischen Stoff verfährt". „Werther" ist ihm ein Beispiel. Werther ist ein sentimentalischer Charakter. Die wirkliche Welt befriedigt ihn nicht, er ringt „nach einem wesenlosen Unendlichen". Die poetische Wahrscheinlichkeit ist für Schiller im Werther in hohem Maße vorhanden. Alles vereinigt sich, den „Gequälten in seine Idealwelt zurückzudrängen", seine Gemütsveranlagung, „seine schwärmerische unglückliche Liebe" und „die feindliche Wirklichkeit". Man sieht „keine Möglichkeit, wie ein solcher Charakter sich aus einem

solchen Kreise hätte retten können". Damit bricht Schiller mit seiner speciellen Wertherbesprechung ab, ohne zu einem Endurteil gelangt zu sein. Er stellt es als eine interessante Aufgabe hin, die Methode Goethes in den von ihm gewählten vier sentimentalischen Stoffen — auch in Tasso, Wilhelm Meister und Faust sah er sentimentalische Stoffe — zu untersuchen, ohne selbst diese Untersuchung vorzunehmen. Diese Zurückhaltung muß auffallen. Was er bald darauf Principielles gegen die sogenannte empfindsame Dichtungsart vorbringt, schlägt durchaus gegen Werther. Es scheint kein Irrtum zu sein, wenn man annimmt, daß Schiller sich diesem Werke Goethes gegenüber aus einer gewissen Schonung gegen den spät erworbenen und in seinen übrigen dichterischen Leistungen so hoch verehrten Freund eines Urtheils hier hat enthalten wollen. Zudem stand Schiller mit seinem individuellen Geschmack dem Werke gar nicht unsympathisch gegenüber — auf der Karlsschule hatte es eine ungeheure Wirkung auf ihn ausgeübt —, sogar den „Siegwart" sucht er in mancher Beziehung zu halten. Nur vor dem strengen Schiedsspruch des ästhetischen Theoretikers scheint ihm das Werk nicht unbedingt bestehen zu können.

Eine Gefahr für die elegische Dichtung sieht Schiller darin, daß sie leicht in Empfindsamkeit ausarten kann. „Bloß zärtliche Weichmütigkeit und Schwermut" genügt zur elegischen Dichtung nicht. Produkte solcher Art können bloß „schmelzen", „bloß der Sinnlichkeit schmeicheln", „ohne das Herz zu erquicken und den Geist zu beschäftigen". In den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" hatte Schiller diesem „Schmelzenden" noch nicht alle Kunstberechtigung abgesprochen. Die „schmelzende Schönheit" trat da in ihre Rechte, wo eine zu hohe sittliche oder geistige Spannung des Gemüts vorhanden war, um durch Betonung des Sinnlichen die allzu starke Energie herabzuspannen und den Ausgleich zu einer harmonischen Mitte zu erreichen. Hier spricht Schiller dieser Gattung Poesie jede künstlerische Existenzberechtigung ab, „ein fortgesetzter Hang zu dieser Empfindungsweise muß zuletzt notwendig den Charakter entnerven." Er findet es daher sehr richtig, daß man „jenes Übel der Empfindelei und weinerliche Wesen" mit Spott verfolgt hat. Diesem sowohl wie der Ausartung des Satirischen, der „herz-

losen Satire und der geistlosen Laune", etwa wie sie von Blumauer repräsentiert wird, fehlt der „ästhetische Gehalt", „der nur in der innern Verbindung des Geistes mit dem Stoff und der vereinigten Beziehung eines Produktes auf das Gefühlsvermögen und das Ideenvermögen enthalten ist". Die empfindsame Poesie zeigt diese Übereinstimmung nicht. Eine schrankenlose Hingabe an das Gefühl, eine künstliche Steigerung des Empfindens ist ihr wesentlichstes Merkmal.

Dem gegenüber ist es eine charakteristische Thatsache, daß man nur die Ausartungen des elegischen Genres verspottet, die des satirischen mit Wohlgefallen liest. Thümmels „Reisen in das mittägliche Frankreich" werden trotz ihres lockeren Inhalts, trotz ihres Mangels an „ästhetischer Würde" bewundert. Dies ist ein Beweis der mangelnden ästhetischen Erziehung des Publikums, das in Werken der Dichtkunst oft nur „sinnliches Vergnügen" sucht.

Die Erwähnung Thümmels und der von ihm vertretenen dichterischen Methode giebt Schiller Gelegenheit zu einem interessanten Exkurs. Er untersucht die Frage, inwiefern die Verwendung des Sinnlichen im engern Sinne in der Kunst berechtigt ist, offenbar mit starker Beziehung auf Goethe, dessen „Römische Elegieen" vor nicht langer Zeit erschienen waren und viel von sich reden machten, wenn er ihn auch erst ganz gegen Schluß und nur im Vorbeigehen erwähnt. „Die Gesetze des Anstandes sind der unschuldigen Natur fremd." Sobald der Mensch sich aber seiner sittlichen Kräfte bewußt wurde, war er an das Sittengesetz gebunden und durfte sein sinnliches Selbst nicht mehr zur Sprache kommen lassen. Der naive Dichter aber tritt aus der „künstlichen Welt" heraus und ist also auch an ihre Forderungen nicht gebunden. „Er ist rein, er ist unschuldig, und was der unschuldigen Natur erlaubt ist, ist es auch ihm." Diejenigen machen ihren eigenen sittlichen Charakter verdächtig, die reine, gesunde Äußerung des Natürlichen von Frivolität nicht zu scheiden wissen. Aus diesen Sätzen, die das Problem wieder in seiner tiefsten Tiefe erfassen, ist schon ersichtlich, unter welchen Bedingungen das Reinsinnliche in der Kunst zulässig ist. Es darf nicht um seiner selbst willen dargestellt und in den Vordergrund gerückt werden, etwa wie es heute in den französischen

Sittenstücken der Fall ist, sondern es muß „Naivetät" sein, es muß an dem Gegenstand zur Erscheinung gelangen, sofern es mit zu seiner Natur gehört. Soweit der Gegenstand! Was den Künstler anbelangt, so dürfen solche Äußerungen „kein einseitiger Ausbruch der Begierde sein", „aus dem Ganzen und aus der Fülle menschlicher Natur müssen auch diese sinnlichen Energieen hervorgehen". Das Gesamtwerk muß uns erkennen lassen, daß dies nicht die einzige oder die prävalierende Seite im Wesen des betreffenden Künstlers ist, sondern daß in seiner gesunden, auf das Natürliche gestimmten Individualität auch diese Seite nicht fehlt. Kurz, er darf weder die Sinnlichkeit als das in seinem Wesen dominierende zur Erscheinung kommen lassen, noch darf er sich an frivole Bedürfnisse wenden. Sein Werk ist „hingegen schön, edel und ohne Rücksicht auf alle frostige Decenz beifallswürdig, sobald es naiv ist und Geist mit Herz verbindet". Heinses „Ardinghello" erfüllt diese Bedingungen nicht. Glühende Sinnlichkeit ist der den Verfasser einzig beherrschende Trieb, sein Epos ist daher „ohne Wahrheit und ohne ästhetische Würde". Viele französischen Schriftsteller trifft der gleiche Vorwurf. Ja auch Wieland bleibt er nicht ganz erspart. Das Sinnliche verliert bei ihnen den Charakter des Naiven und geht ins Lüsterne über. Nur der „deutsche Properz", Goethe, hat sich in dieser Beziehung auf der Höhe gehalten. Seine Elegieen sind „poetisch, menschlich und naiv".

Der nächste Abschnitt untersucht das Wesen der Idylle in dem von Schiller angedeuteten weiteren Sinne einer Vereinigung von Natur und Ideal. Noch einmal betont er, daß das Princip bei seiner Einteilung der Dichtung in naive und sentimentalische und die Unterabteilungen der letzteren nicht ein technisch-formales, sondern lediglich die „Empfindungsweise" bezeichnendes ist. Mit Satire, Elegie und Idylle in dem üblichen Sinne von „besondern Gedichtarten" haben diese drei Gattungen in seiner Auffassung nur diese „Empfindungsweise" gemein. Satirisches, Elegisches und Idyllisches in Schillerscher Auffassung ist in den Gebieten des Lyrischen, Epischen und Dramatischen vermischt enthalten.

Schiller unterscheidet zwei Gattungen der Idylle, die naive und die sentimentalische. „Darstellung unschuldiger und glücklicher Menschheit" sind beide. Die naive Idylle stellt sie ihrem Charakter

gemäß direkt als einen natürlich bestehenden Zustand dar. Ihre Vertreter finden wir in den Dichtern des griechischen und römischen Hirtengedichts. Die Aufgabe der sentimentalischen Idylle, die einerseits, weil sie sentimentalisch ist, auf das Ideal Bezug nehmen, andererseits, weil sie Idylle ist, „unschuldige und glückliche Menschheit" darstellen soll, besteht darin, dieses Ideal als erreicht, als zur Natur geworden vorzuführen. Sie hat somit die Aufgabe zu lösen, die Schiller für die höchste aller Kunst hält, nämlich den Endzustand der Menschheitsentwickelung, die Versöhnung von Sinnlichem und Sittlichem, von Natur und Ideal, das zur Natur gewordene Idealische oder die zum Idealischen hinaufgeläuterte Natur zum Gegenstand ihrer Darstellung zu machen. In „Ideal und Leben" hat Schiller die künstlerischen Erfordernisse für eine sentimentalische Idylle in seinem Sinne dargestellt. Wie er in einem Brief an Humboldt[1]) schreibt, hat er selbst geplant, eine solche zu schaffen. Es ist nicht dazu gekommen. Aber auch von niemand anderm ist diese Aufgabe gelöst oder auch nur zu lösen versucht worden. Bei der Höhe der Anforderungen, die Schiller an diese Kunstgattung stellt, kann das kaum befremden. Die von den deutschen Idyllendichtern beobachtete Methode findet Schiller allerdings vollkommen unhaltbar. Statt den Schauplatz der Idylle in die Endepoche der Kulturentwickelung zu verlegen, wo ja nur von einer Aussöhnung zwischen Kultur und Natur die Rede sein kann, hat man ihr „ihre Stelle vor dem Anfang der Kultur in dem kindlichen Alter der Menschheit angewiesen" und damit eine Zwittergattung geschaffen, die zwischen naiver und sentimentalischer Dichtung hin- und herschwankt, ohne eins von beiden ganz zu sein. „Ein Geßnerscher Hirte z. B. kann uns nicht als Natur, nicht durch Wahrheit der Nachahmung entzücken; denn dazu ist er ein zu ideales Wesen, ebensowenig kann er uns als ein Ideal durch das Unendliche eines Gedankens befriedigen, denn dazu ist er ein viel zu dürftiges Geschöpf." Was uns unter Umständen ein Gefühl des Wohlgefallens solchen Gedichten gegenüber zu erwecken vermag, ist niemals ästhetisches Empfinden, sondern nur „individuelles Bedürfnis". „Sie können nur dem kranken Gemüt Heilung, dem gesunden keine Nahrung geben."

[1]) 30. November 1795.

Höchst interessant sind einige Bemerkungen im Eingang dieses Abschnitts. Sie zeigen die ganze Höhe Schillerscher Ästhetik, der hier den Grundfehler Lessingscher Kunstauffassung, wie er sich durch den ganzen Laokoon zieht, die äußerliche Fassung des Begriffes der künstlerischen Nachahmung, vermeidet. Er ist sich klar bewußt, daß Formen, Gegenstände, kurz die stoffliche Welt nicht Objekt, sondern Mittel der Darstellung sind, daß das eigentliche Darstellungsobjekt ein Psychisches, der Darstellungszweck die Erregung psychischer Vorgänge beim Kunstempfangenden ist. Auf die Idylle wendet er diese Erkenntnis mit Präcision an. Er hat davon gesprochen, welches der Schauplatz der sentimentalischen Idylle, das Milieu dieser Gattung ist, sowie es von Geßner und den übrigen Idyllendichtern dargestellt wird, und fährt dann fort: „Man begreift aber wohl, daß diese Bestimmungen bloß zufällig sind, daß sie nicht als der Zweck der Idylle, bloß als das natürlichste Mittel zu demselben in Betracht kommen. Der Zweck selbst ist überall nur der, den Menschen im Stande der Unschuld, d. h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen darzustellen." Diese Darstellung der „Harmonie und des Friedens" ist Darstellung eines Psychischen, die ihrerseits wiederum, wie nicht nur aus dieser Stelle, sondern aus Schillers ganzer Auffassung vom Ziel der Kunstwirkung mit Klarheit hervorgeht, den Zweck hat, diesen Zustand auch im Kunstempfangenden hervorzubringen. Mit dem Zustand der „Harmonie und des Friedens" versteht Schiller wieder nichts anderes als die zu einem ständigen Besitz gewordene, in richtiger Mitte sich bewegende und das Gemüt daher mit einem Gefühl vollster Harmonie erfüllende Seelenhaltung.

Die Vossische Idylle gehört der naiven Gattung an. In seiner „Luise" stellt er nicht einen erträumten Zustand dar, sondern schildert idyllisches Leben direkt aus dem wirklichen Leben heraus. Sie „ringt durch individuelle Wahrheit und gediegene Natur den besten griechischen Mustern mit seltenem Erfolg nach".

Der folgende Abschnitt ist eine nochmalige Besprechung des Verhältnisses der naiven und sentimentalischen Poesie zu einander. Er enthält gegenüber den die Grenzen beider Gattungen bestimmenden Bemerkungen im Eingang nichts Neues. Schiller hat aber durch die vorausgegangene ausführliche Untersuchung des ge-

samten Gebietes der naiven und sentimentalischen Poesie nun festen Boden gewonnen und bringt mit hervorragender Kraft und Schärfe des Ausdrucks die Gegensätze zwischen beiden zur Darstellung: „Der naive Dichter hat vor dem sentimentalischen immer die sinnliche Realität voraus, indem er dasjenige als eine wirkliche Thatsache ausführt, was der andere nur zu erreichen strebt.“ „Von dem naiven Dichter wendet man sich mit Leichtigkeit und Lust zu der lebendigen Gegenwart, der sentimentalische wird auf einige Augenblicke für das wirkliche Leben verstimmen.“ Wie vorzüglich passen diese Worte auf „Kabale und Liebe“ und „Don Karlos“, Stücke, mit deren Idealen das Leben nur zu sehr kontrastiert, wieviel vorzüglicher noch auf die erfrischende Wirkung eines „Götz von Berlichingen“.

Eine gefährliche Klippe giebt es für den naiven Dichter. Er könnte die wirkliche Natur von der wahren Natur nicht unterscheiden und erstere zum Gegenstand seiner Darstellung machen. Schon sehr viel früher, in dem Brief an Karoline von Beulwitz vom 10. Dezember 1788[1]) und in der Bürgerrecension, hatte Schiller auf diesen Unterschied hingewiesen. Mit Strenge, ja mit Heftigkeit ergreift er hier noch einmal das Wort gegen den Naturalismus, gegen „das Affentalent gemeiner Nachahmung“. „Es ist nicht zu übersehen, zu welchen Abgeschmacktheiten diese Verwechselung wirklicher Natur mit wahrer, menschlicher Natur in der Kritik wie in der Ausübung verleitet hat, welche Trivialitäten man in der Poesie gestattet, jo lobpreist, weil sie leider wirkliche Natur sind, wie man sich freut, Karikaturen, die einen schon aus der wirklichen Welt herausängstigen, in der dichterischen sorgfältig aufbewahrt und nach dem Leben konterfeit zu sehen.“ Hier klingt schon der Ton der Xenien an. Mit solchen Äußerungen wandte Schiller sich vorwiegend gegen Nikolai und dessen Geistesgenossen. In einem Brief an Goethe (29. November 1795) hatte er gesagt, daß er seiner Abhandlung einen weitern Teil „über Plattitüde und Überspannung“ zufügen wolle, wo er „besonders etliche gute Freunde, wie Nikolai und Konsorten, zu regalieren“ gedenke. Äußerst bitter ist, was er gegen Dyk in Leipzig, den Herausgeber der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften“,

[1]) S. S. 36.

und gegen den Göttinger und Voßischen Musenalmanach vorbringt. „Die Musen an der Pleiße bilden besonders einen eigenen kläglichen Chor, und ihnen wird von den Kamönen an der Leine und Elbe" — der Vossische Almanach erschien in Hamburg — „in nicht besseren Akkorden geantwortet". Mit derselben schneidenden Ironie behandelt er die nicht auf die Erregung der Schicksalsempfindungen, sondern auf thränenreiche Rührung angelegten Tragödien. Sein Urteil gegen die Vertreter der Komödie ist gleichfalls sehr hart. Selbst Shakespeare und Lessing in ihrer Eigenschaft als Komödiendichter, Plautus und Aristophanes kommen bei Schiller sehr schlecht weg. Auch sie sind ihm oft an der Klippe der gemeinen Naturdarstellung gescheitert und zur Plattheit herabgesunken. Dieses herbe Urteil entsprang den ungemein hohen Anforderungen, die Schiller aus dem Zusammenhang seines Systems heraus an die Komödie stellte. Die Komödie macht die wirkliche Welt und zwar ihre Verkehrtheiten zum Gegenstand ihrer Darstellung; trotzdem hatte Schiller verlangt, daß sie in ihrer höchsten Vollendung die Aussöhnung zwischen Ideal und Wirklichkeit in uns hervorzubringen und zum dauernden Zustand zu machen im stande sein, daß sie dadurch „alle Tragödie überflüssig machen" solle. Dazu war ein Künstler notwendig, bei dem diese höchste Harmonie des Wesens schon vorhanden war, der „frei von Leidenschaft", „immer klar, immer ruhig" auf die Verkehrtheiten des Lebens herabsah und dadurch, daß er der harmonielosen Wirklichkeit den Stempel seiner vollendeten Individualität aufdrückte, jene höchste Kunstwirkung erreichte, das Idealische zum natürlichen seelischen Zustand zu machen. Es ist dasselbe Ziel, das Schiller auch der sentimentalischen Idylle gestellt hatte, nur daß diese von dem Ideal, die Komödie von der Wirklichkeit ausgeht. Natürlich ist eine solche Höhe der Kunst praktisch unerreichbar. Ebensowenig wie es Schiller gelang, eine sentimentalische Idylle in seinem Sinne zu schaffen, ebensowenig vermochten andere Dichter eine Komödie von solcher Wirkungsfähigkeit zu produzieren.

Drohte der naiven Dichtung die Gefahr der „Plattitüde", so erwächst der sentimentalischen eine solche in der „Überspannung". Dies Zuviel hängt eng mit dem Wesen der sentimentalischen Poesie zusammen. Es liegt in ihrem Charakter, daß sie über die Wirklichkeit hinaus zur „absoluten Möglichkeit" geht. Es

giebt aber einen Grad, der noch über das Mögliche hinausgreift. Darin liegt die Überspannung. Dieser Grad wird da erreicht, wo der sentimentalische Künstler von dem Gegenstand abstrahiert. Will ein Dichter Naturen darstellen, die „schlechthin übermenschlich" sind — übrigens „ein unglücklicher Einfall" —, so kann er es nur dadurch, daß er sie vermenschlicht. Diese Praxis haben die Griechen in der Darstellung ihrer Gottheiten befolgt. Ohne das ist es unmöglich, sie der sinnlichen Anschauung nahe zu bringen. — Es ist deutlich, wie sehr diese Sätze wieder gegen Klopstock schlagen. Schon die Dimensionen, welche seine göttlichen Gestalten haben, gehen über das Maß menschlichen Anschauungsvermögens schlechterdings hinaus. Gott Vater setzt mit seinem Fußtritt Staubwolken von ganzen Weltsystemen in Bewegung. — Der Hinweis auf die griechischen Gottheiten ist hier allerdings nicht ganz am Platze. Der Grieche wollte nicht etwa ein Göttliches im Schillerschen Sinne, ein Idealisches, darstellen und vermenschlichte aus ästhetischen Gründen die Gottheiten, sondern er ist naiver Dichter auch an dieser Stelle. Für Homer sind die Götter, wie er sie darstellt, Wirklichkeit. Sie sind erhöhte Menschen, sie besitzen zu den menschlichen Eigenschaften noch die Unsterblichkeit und alle geistigen und körperlichen Vorzüge in höchster Potenz.

Übrigens spricht Schiller der „überspannten Empfindung" alle Kunstberechtigung nicht ab. Sie ist in der Wirklichkeit bisweilen vorhanden. „Werther" und die „neue Heloise" sind aus der damaligen Gegenwart übernommene Charaktere. Ihre Darstellung wird deshalb die Wirkung auf das Herz nicht verfehlen. Doch ist diese Empfindung „nicht rein menschlich", d. h. nicht aus der gesunden menschlichen Natur hervorgegangen. Sie besitzt nur „logische Realität", nicht eine unmittelbar sinnliche.

Damit ist der litterarisch-kritische Teil der Abhandlung beendet. Im weitern untersucht Schiller noch zwei Grundsätze, die nur in losem Zusammenhang damit stehen. Man hat betont, daß „die Dichtkunst zum Vergnügen und zur Erholung", andererseits, daß sie „zur moralischen Veredelung des Menschen dienen" solle. Beides ist richtig. Nur dürfe man unter Erholung nicht lediglich eine Hingabe an unsere physische Natur verstehen, um eine vorhandene hohe sittliche oder intellektuelle Gemütsspannung aufzuheben, also Vertauschung eines Extrems mit einem andern,

sondern „das Ideal der Erholung ist die Wiederherstellung unseres Naturganzen nach einseitigen Spannungen". Bei dem zweiten Princip, der „moralischen Veredelung", dürfe man umgekehrt nicht zu weit gehen. Man müsse sich innerhalb der Grenzen der Kunst halten, niemals von dem Gegenstand abstrahieren und direkt Sittlichkeit predigen. Damit nähert man sich, wie Schiller kurz vorher in etwas anderm Zusammenhang ausgeführt hatte, dem Überspannten.

Ausgehend von den Begriffen naiv und sentimentalisch kommt Schiller gegen Schluß der Abhandlung auf die so oft gebrauchten und doch so wenig Bestimmtes sagenden Schlagworte Realismus und Idealismus. Es ist von großem Interesse, wie ein so erlauchter Geist wie Schiller diese vielumstrittenen Begriffe erklärt. Er sondert von den Begriffen des Naiven und Sentimentalischen das Dichterische ab, was übrig bleibt, ist einerseits Realismus, andererseits Idealismus, der erstere also „ein nüchterner Beobachtungsgeist und eine feste Anhänglichkeit an das gleichförmige Zeugnis der Sinne", der zweite „ein unruhiger Spekulationsgeist" und „im Praktischen ein moralischer Rigorismus". Der erstere knüpft also an die Natur, der zweite an die Vernunft an. Es wird daher „zwischen beiden dasselbe Verhältnis stattfinden, welches zwischen dem Wirken der Natur und den Handlungen der Vernunft angetroffen wird". Nach diesen Gesichtspunkten untersucht Schiller den Realisten und den Idealisten in seinem „Wissen" und in seinem „Thun". Die häufig antithetische Darstellung ist schlagend und lichtvoll. Das „Ideal menschlicher Natur" hat keiner ganz. Der eine besitzt die Erfahrung, der andere die Vernunft. Die Erfahrung belehrt bloß über den einzelnen Fall, ohne erkennen zu lassen, „was ohne alle Bedingung gilt und was notwendig sein muß". Die Vernunft hingegen vermag über das „äußere Dasein der Dinge" keinen Aufschluß zu geben. In beiden Zuständen also, Realismus wie Idealismus, liegt eine Beschränktheit. Erst ihre Vereinigung erzeugt die vollkommene Individualität.

Die in dieser Abhandlung vorgenommene Teilung der Dichtkunst in naive und sentimentalische bezeichnet in Schillers kritischer Entwickelung einen bedeutenden Schritt. Die enge Beziehung der Kunst auf das sittliche Ideal, die Bedeutung des sittlichen Ideals *für* das Ästhetische und *in* dem Ästhetischen ist hier auf einen

engern Kreis der Dichtkunst, die sentimentalische, eingeschränkt, und hier auch mit bedeutendem Überwiegen des ästhetischen Princips. In den Abschnitten über naive Dichtkunst ist *jeder* moralische Gesichtspunkt vermieden. Schiller findet sich hier mit Aristoteles so nahe zusammen wie nie zuvor. Der Wert der naiven Poesie liegt ihm darin, daß der naive Dichter die Gesundheit und Richtigkeit seines Empfindens auch in seinen Werken abprägt. *Daß Schiller die naive Poesie über die sentimentalische stellt, bedeutet für seine kritische Persönlichkeit den Sieg des Ästhetischen über das Moralische.*

Die Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung", vorzüglich der Abschnitt „die sentimentalischen Dichter", vermehrte noch die Zahl der litterarischen Gegner, die Schiller und dem Mitarbeiterkreise der „Horen" in Deutschland gegenüberstanden. Das Blatt hatte schon kurz nach seinem Erscheinen alle übrigen Journale Deutschlands an Abonnentenzahl weit hinter sich zurückgelassen. Das erregte den Neid der Zunftgenossen. Mit Gehässigkeit wurden die Erscheinungen der „Horen" beurteilt. Die heftigsten Angriffe erfolgten von Manso und Dyk in Dyks „Bibliothek der schönen Wissenschaften" und von Nikolai im zehnten Band seiner „Reisen". Schiller war empört. In einer Fußnote zu seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" hatte er seiner Erbitterung Ausdruck gegeben.[1]) Von der andern Seite blieb man nichts schuldig. Goethe schlug vor, die Angriffe in die Form der *Xenien* des Martial zu kleiden. Schiller erfaßte diesen Einfall mit Eifer. So war der Streit entbrannt, der von Anbeginn bis zu seinem Ende einen persönlichen Charakter trug.

Es ist hier nicht der Ort, den Verlauf des Xenienkampfes darzustellen. Die kritischen Grundsätze sind dieselben wie in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung". Es bleibt nur übrig, die Methode zu untersuchen.

---

[1]) „Die Molièresche Magd räsonniert ja Langes und Breites in unsern Bibliotheken" — Molière soll, um seine Komödien dem Verständnis des Volkes nicht zu entziehen, sich in mancher Beziehung durch das Urteil seiner Magd haben leiten lassen — „philosophischen und litterarischen Annalen und Reisebeschreibungen über Poesie, Kunst und dergleichen, nur, wie billig, auf deutschem Boden ein wenig abgeschmackter als auf französischem, und wie es sich für die Gesindestube der deutschen Litteratur geziemt."

Der Streit nahm bald größere Dimensionen an, als Schiller und Goethe es ursprünglich beabsichtigt hatten. Die Xenien wurden zu einem Tribunal, vor das alle zeitgenössischen deutschen Dichter gezogen wurden, auch solche, denen Schiller und Goethe nicht unsympathisch gegenüberstanden, wie z. B. Wieland. Mit größter Schärfe wird mit Dyk und Nikolai ins Gericht gegangen. Das 46. Xenion:

„Invaliden Poeten ist dieser Spittel gestiftet,
Gicht und Wassersucht wird hier von der Schwindsucht gepflegt."

enthält Schillers Urteil über Dyks „Bibliothek der schönen Wissenschaften". Äußerst heftig und für einen Schiller etwas zu persönlich ist auch das gegen Nikolai gerichtete 9. Xenion:

„Dichter und Liebende schenken sich selbst; doch Speise voll Ekel
Drängt die gemeine Natur sich zum Genusse dir auf."

Dies Xenion knüpft an die Stelle in naiver und sentimentalischer Dichtung an, wo Schiller von der Gefahr der naiven Dichtung sprach, in Plattheit und Gemeinheit zu verfallen, wenn nämlich der naive, seine Natur unmittelbar darstellende Dichter ein platter und gemeiner Charakter ist.

Spricht aus den beiden citierten Xenien eine nicht mehr zu zügelnde, bis zur höchsten Empörung gesteigerte persönliche Gereiztheit, so mußte das folgende, ebenfalls gegen Nikolai gerichtete durch seinen schneidenden Sarkasmus gleich stark verwunden:

„Hättest du Phantasie und Witz und Empfindung und Urteil,
Wahrlich dir fehlte nicht viel, Wieland und Lessing zu sein."

Sehr bitter und etwas unerquicklich in dem Eindruck, den es hinterläßt, ist das gegen Mansos Übersetzung des „Befreiten Jerusalems" gerichtete 34. Xenion, zumal es der kritischen Begründung entbehrt:

„Ein asphaltischer Sumpf bezeichnet hier noch die Stätte,
Wo Jerusalem stand, das uns Torquato besang."

Sehr viel ansprechender ist Schiller, wo statt bloßer persönlicher Gereiztheit Spott und Ironie sprechen, z. B. im 38., gegen Mansos größere Dichtung „Die Kunst zu lieben" gerichtetes Xenion:

„Armer Naso, hättest du doch wie Manso geschrieben,
Nimmer, du guter Gesell, hättest du Tomi gesehn."

Den groben, bis zur Beleidigung gesteigerten Ton schlägt Schiller allerdings auch nur den seichtesten Schriftstellern

gegenüber an. Für einen J. P. Richter z. B. hat er ganz andere Worte:

„Hielteſt du deinen Reichtum nur halb ſo zu Rate wie jener
Seine Armut, du würſt unſrer Bewunderung wert." (Xenion 41.)

Ziemlich glimpflich wird Gottſched in dem „Tantalus" überſchriebenen 346. Xenion behandelt:

„Jahre lang ſteh' ich ſo hier, zur Hippokrene gebücket,
Lechzend vor Durſt; doch der Quell, will ich ihn koſten, zerrinnt."

Doch auch unbedingte Verehrung ſpenden die Xenien. Berühmt iſt Schillers an Leſſing gerichtetes Xenion „Achilles":

„Einſt im Leben ehrten wir dich wie einen der Götter,
Nun du tot biſt, herrſcht über die Geiſter dein Geiſt."

Einem ſehr edlen Bedürfnis entſprang das „Ajax" betitelte, an den ſchon 1794 verſtorbenen Bürger gerichtete Xenion:

„Ajax, Telamons Sohn! ſo mußteſt du auch nach dem Tode
Noch forttragen den Groll wegen der Recenſion." (345.)

So wenig Schiller auch jetzt noch von ſeinen in der Recenſion über Bürgers Gedichte ausgeſprochenen Urteilen abgehen konnte, er glaubte dem Toten dies Verſöhnungswort ſchuldig zu ſein.

Dieſe Probe aus Schillers Beiträgen zu den Xenien mag genügen. Wir finden hier alle Formen des Ausdrucks vereint, von der durch gemeine Angriffe erregten, faſt zur Schmähung geſteigerten perſönlichen Gereiztheit bis zum herzlichen Wort der Verſöhnung, von dem heftigen Ton der Selbſtverteidigung bis zur Selbſtverleugnung. Noch einmal ſehen wir Schiller hier die alten Waffen hervorſuchen, wie er ſie als Recenſent des „Wirtemberger Repertoriums" geführt hatte. Sie ſind unterdes nicht ſtumpf geworden. Sein Geſchick in ihrer Führung hat ſich noch geſteigert. Zwar antworten die Angegriffenen von allen Seiten. Ihre Xenien haben aber mit den Goethe-Schillerſchen im allgemeinen wenig gemein. Sie ſind zum größten Teil nur plumpe, oft bis ins Gemeine geſteigerte Beleidigungen. Es fehlte ihnen die Grazie des Ausdrucks und der bei allem perſönlich Invektiven in den Xenien Schillers und Goethes doch vorhandene bedeutende kritiſch-äſthetiſche Gehalt.

VIII.

Die zweite Epoche künstlerischer Thätigkeit.

Die Nähe der künstlerisch so rein ausgeprägten Individualität Goethes hatte bewirkt, daß Schiller die Kunst wieder vorwiegend um ihrer selbst willen zu interessieren begann, nicht nur in ihrer Aufgabe und ihrer Bedeutung für die Entwickelung der Menschheit. Der endgiltige Sieg des ästhetischen Princips gegenüber dem moralischen war erfolgt und in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" mit Entschiedenheit zum Ausdruck gekommen. Der Künstler erschien ihm als „der einzig wahre Mensch." Dieses wahre Menschentum auch für sich zu erringen, mußte Schillers heißestes Bemühen werden. So sehen wir ihn denn im Sommer 1797, dem berühmten Balladenjahr, schöpferisch thätig im edlen Wettstreit mit Goethe. Die Kritik hat ihm die „Wunden", die sie ihm „geschlagen", in der That „ersetzt". Anschaulichkeit und Gegenständlichkeit wird ihm jetzt zu einer Hauptforderung an sich selbst. In seinen Dramen steht im Gegensatz zu den sittlich-praktischen Tendenzen der Jugenddramen das Reinmenschliche im Vordergrund. Den Höhepunkt in dieser Beziehung erreicht er später mit der „Braut von Messina".

Der Plan zum „Wallenstein", den Schiller schon während seiner Arbeit am „dreißigjährigen Krieg" gefaßt hatte, und der über dem Studium Kants in Vergessenheit geraten war, wurde jetzt wieder vorgenommen und die Ausarbeitung mit Eifer begonnen. 1798 war das „Lager" fertig. Schiller sehnte sich nun aus dem stillen Jena heraus, wo er den Mangel eines Theaters besonders lebhaft empfand. Dezember 1798 bewerkstelligte er seinen Umzug nach Weimar.

Der Prolog, mit dem Schiller seine Trilogie einleitet, enthält manches in ästhetischer Hinsicht bedeutsame Wort, das er hier in die Form einer prachtvollen, dichterischen Sprache kleidet.

„Denn nur der große Gegenstand vermag
Den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen."

Diese Verse bezeichnen eins der wichtigsten Gesetze für alle Kunst. Nur das Bedeutende, der „große Gegenstand" ist für

künstlerische Behandlung geeignet. Diese alte, von der Renaissancepoetik immer festgehaltene Forderung der Größe des poetischen Gegenstandes erscheint bei Schiller nun in einer neuen Begründung. Er giebt ihr nicht die Bedeutung, als wenn nur Helden und Könige Gegenstände dichterischer, vorzüglich tragischer Behandlung sein dürften, wie es z. B. von den französischen Klassikern der Epoche Ludwigs XIV. verstanden wurde, sondern „groß" ist ihm alles psychisch Bedeutende, Gegenstände, die geeignet sind, Empfindungen des Kunstempfangenden in qualitativ höchster Weise in Bewegung zu setzen.

Daß nicht die großen Verirrungen der Helden, etwa in ihrer Bedeutung für die Weltgeschichte, wo sie historisch sind, oder in sittlicher Beziehung, sondern nur in ihren rein menschlichen Motiven interessieren, sagen die Verse:

„Jedes Äußerste führt sie (die Kunst), die alles
Begrenzt und bindet, zur Natur zurück."

Die Bedeutung des Schicksals für die Tragödie ist hier zum ersten Mal erkannt:

„Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die größ're Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu."

In den bisherigen Untersuchungen war gerade beim Tragischen das moralische Princip lebhaft hervorgetreten. In einem Fragment aus den Vorlesungen des Winters 1792 zu 93 ist zwar schon eine gewisse Klärung erfolgt. Schiller sieht dort in „Prometheus, dem Helden einer der schönsten Tragödien", „gewissermaßen ein Sinnbild der Tragödie selbst". Dies Beispiel beweist sein richtiges Empfinden von dem Wesen des Tragischen. Der letzte Zweck der tragischen Kunstwirkung ist aber auch dort noch darin gesetzt, unsere Vernunft im Siege gegenüber den physischen Kräften zu zeigen. Dieser Standpunkt ist hier aufgegeben.

In den Schlußversen wendet sich Schiller, was ja mit seinen in der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" gewonnenen Resultaten und der ganzen Richtung seiner künstlerischen Persönlichkeit in vollkommenem Einklang steht, gegen den Naturalismus in der Kunst. Nicht die nackte Wahrheit des Lebens dürfe im Kunstwerk zur Darstellung kommen. „Die

Täuschung, die sie schafft", müsse sie „aufrichtig selbst zerstören": „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst."

Die letzte kritisch-ästhetische Arbeit Schillers ist sein Aufsatz „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie". Von gewissen Seiten hatte man Schiller die Verwendung des Chors in der „Braut von Messina" verdacht. Er schreibt darüber an Körner am 28. März 1803: „Über den Chor und das vorwaltend Lyrische im Stück sind die Stimmen natürlich sehr geteilt, da noch ein großer Teil des ganzen deutschen Publikums seine prosaischen Begriffe von dem Natürlichen in einem Dichterwerke nicht ablegen kann." In diesem Aufsatz widerlegt er nun ausführlich alle jenen aus dieser engen naturalistischen Auffassung der Kunst hervorgegangenen Bedenken. Er enthält eine Fülle feiner Beobachtungen und Urteile. Schiller beginnt mit der Kunst überhaupt, um dann zur Tragödie und speciell zum Chor in der Tragödie zu kommen.

„Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es giebt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken. Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte." Im Schlußsatz scheinen die alten Theorieen anzuklingen. Der Ausdruck „Freiheit des Gemüts" ist nicht neu. In den Aufsätzen über das Tragische war er identisch mit „sittlicher Freiheit". Das Bewußtsein der sittlichen Freiheit in uns zu erwecken, war dort als Ziel der Kunstwirkung hingestellt worden. Mehr noch als die genannte Stelle scheint die folgende zu beweisen, daß Schiller solche Anschauungen noch nicht aufgegeben hat. „Die wahre Kunst aber hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen; es ist ihr Ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu machen, und dies dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen." Man wird aber diese Äußerungen im Hinblick auf den weitern Gang der Abhandlung mit Vorsicht behandeln

müssen. Der Gesamtinhalt zeigt Schiller auch in seinen Begriffen über das Tragische, für welche Kunstgattung seine Neigung zu moralischer Teleologie sich bisher am stärksten erwiesen hatte, auf reiner ästhetischer Höhe. Mit der „Kraft", die durch die Kunst „im Gemüt erbaut und begründet" werden soll, kann hier nicht das sittliche Vermögen gemeint sein. Schiller versteht darunter, wie aus allem folgenden zwingend hervorgeht, die normative Empfindungsweise, was ja auch keineswegs mit dem Obigen in Widerspruch steht, da diese alle dort bezeichneten Wirkungen in sich einschließt.

Diese Empfindungsweise wird dadurch in uns „erbaut", daß die Kunst „wahre Natur" darstellt. Noch einmal betont Schiller hier in nachdrücklichster Weise, daß das Naturalistische in der Kunst keine Berechtigung habe, daß es die Kunstwirkung geradezu aufhebe. Ein naturalistischer Künstler wird „die zufälligen Erscheinungen, aber nie den Geist der Natur ergreifen". „Wir sehen uns durch die Kunst selbst, die uns befreien sollte, in die gemeine enge Wirklichkeit peinlich zurückversetzt." Andrerseits ist ein Künstler mit bloß „reger Phantasie, aber ohne Gemüt und Charakter" ebensowenig im stande, ein vollkommenes Kunstwerk zu erzeugen. Er wird „für den Augenblick unterhalten, aber im Gemüt nichts erbauen und begründen". „Sein Spiel ist, sowie der Ernst des andern, kein poetisches." Dies sind Ideen, die ja schon in der Abhandlung: „Über naive und sentimentalische Dichtung" ihre systematische Darstellung und ausführliche Begründung gefunden hatten. Mit treffenden Worten weiß Schiller hier das Naturwahre, für künstlerische Zwecke einzig Nutzbare, vom Wirklichen zu scheiden. „Das Wirkliche nachahmend wiederbringen, heißt nicht die Natur darstellen." „Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung."

Dies gilt, wie von der Kunst überhaupt, so auch von der Tragödie. „Auch hier hatte man lange und hat noch jetzt mit dem gemeinen Begriff des Natürlichen zu kämpfen.“ Schiller weist darauf hin, daß schon „alles Äußere bei einer dramatischen Vorstellung diesem Begriff entgegensteht“. Die Bühne ist nur eine Welt des Scheins. „Alles ist nur ein Symbol des Wirklichen.“

„Durch Einführung einer metrischen Sprache ist man indes der poetischen Tragödie schon um einen großen Schritt näher gerückt“; „die Einführung des Chors wäre der letzte, der entscheidende“. Er ist zur Darstellung des Naturwahren das vorzüglichste Hilfsmittel: „er hilft die Poesie hervorbringen“.

Der übrige Teil der Abhandlung enthält eine Begründung dieser Behauptung. Schiller zählt die Eigenschaften auf, die dem Chor diese hohe Bedeutung für die Tragödie geben. Baumgart weist mit Schärfe darauf hin,[1]) daß Schillers sämtliche Argumente das bisher nie sicher erkannte Ziel der tragischen Wirkung, die tragische Katharsis, die Reinigung der tragischen Affekte Furcht und Mitleid treffen, wenn er sie selbst auch hier noch nicht ausdrücklich nennt. Der Chor „verwandelt die moderne, gemeine Welt in die alte poetische“. Dadurch „treibt“ er den Dichter „auf die einfachsten, ursprünglichsten und naivsten Motive“. In Anbetracht des von ihm darzustellenden Charakters zwingt er ihn, „alles künstliche Machwerk an dem Menschen und um denselben, das die Erscheinung seiner innern Natur und seines ursprünglichen Charakters hindert, abzuwerfen“. Diese Momente bewirken, daß die äußere tragische Handlung sich notwendig so gestalten muß, wie es für die Erregung der tragischen Affekte erforderlich ist.

Auch direkt wirkt der Chor auf die Erreichung der tragischen Katharsis. „Durch den Chor erhält die Reflexion in der Tragödie ihren Platz. Soll sie aber diesen Platz verdienen, so muß sie das, was ihr an sinnlichem Leben fehlt, durch den Vortrag wieder gewinnen.“ „Denn das Poetische liegt gerade in dem Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen.“ Wie Baumgart betont,[2]) liegt in diesem Wort von dem „Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen“ die Forderung der tragischen Katharsis als Ziel der

[1]) Poetik Seite 593—595.

[2]) Poetik Seite 594.

tragischen Kunstwirkung eingeschlossen; es „ist sehr glücklich gewählt, wenn man es dahin deutet, daß auf solche Weise der rohe elementare Stoff der tragischen Affekte diejenige absolut berechtigte Form erhält, in welcher er mit den ideellen Forderungen des Geistes in vollkommene Harmonie tritt. Das aber ist nichts anders als eine andere Formel für das Wesen der tragischen Katharsis.“[1]) Auch in folgenden Sätzen hat Schiller entschieden das richtige Gefühl von den tragischen Wirkungen, wenn die ästhetische Erkenntnis damit auch nicht Schritt hält und es in dieser Beziehung zu der präcisen, giltigen Formulierung eines ästhetischen Grundsatzes nicht kommt. Der Chor „verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er thut dieses mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht.“ Noch an einer andern Stelle kommt Schiller der Forderung der tragischen Katharsis sehr nahe. „So wie der Chor in die Sprache Leben bringt, so bringt er Ruhe in die Handlung — aber die schöne und hohe Ruhe, welche der Charakter eines edeln Kunstwerks sein muß. Denn das Gemüt des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten; es soll kein Raub der Eindrücke sein, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die es erleidet. Was das gemeine Urteil an dem Chor zu tadeln pflegt, daß er die Täuschung aufhebe, daß er die Gewalt der Affekte breche, das gereicht ihm zu seiner höchsten Empfehlung; denn eben diese blinde Gewalt der Affekte ist es, die der wahre Künstler vermeidet.“ So treffend alle diese Bemerkungen sind, so ist durch sie die Natur der tragischen Affekte leider doch nur negativ bestimmt. Eine Definierung des richtigen Affekts als Ziel tragischer Wirkung unterbleibt. Statt dessen stellt Schiller die Konsequenzen dar, die jenes unrichtige Kunstverfahren, die Entfesselung der „blinden Gewalt der Affekte“, haben würde. Es „würde das Leiden über die Thätigkeit siegen“. „Wir würden

[1]) Poetik Seite 594.

uns mit dem Stoffe vermengen und nicht mehr über demselben schweben."

Am Schluß bemerkt Schiller, daß er den Chor in zwei Teile geteilt und im Streit mit sich selbst dargestellt habe. „Aber dies ist nur dann der Fall, wo er als wirkliche Person und als blinde Menge mithandelt. Als Chor und als ideale Person ist er immer eins mit sich selbst." Es entgeht ihm, daß er sich auch in dieser Beziehung in voller Übereinstimmung mit den griechischen Tragikern befindet[1]); wenigstens betont er es nicht. Auch das Motiv für ein solches künstlerisches Verfahren ist hier wie da dasselbe. Der antike Chor hatte die Aufgabe, zu einem richtigen Zustandekommen der tragischen Affekte mitzuwirken. Es lag daher in seiner Natur, daß er je nach der im Stoff liegenden überwiegenden Wirkungsfähigkeit auf die Erweckung des einen der tragischen Affekte dem andern „seine Stimme zu leihen" hatte und, um die schließliche „Symmetrie der beiden Affekte" herbeizuführen, „bald inmitten der Handlung und neben dem Träger des Leidens", „bald über ihn und über die Gesamthandlung sich erhebend"[2]) dargestellt wurde. Aus ganz denselben Gründen erfolgt bei Schiller diese doppelte Verwendung des Chors als „wirkliche" und als „ideale Person". Somit beweist seine dichterische Praxis am vorzüglichsten, daß er sich in seiner Auffassung über die Ziele der tragischen Kunstwirkung auf höchster Höhe befindet. Wie schon oft, eilt auch hier die künstlerische Intuition der kritischen Erkenntnis voraus.

Überblicken wir noch einmal die gesamte kritische Thätigkeit Schillers, so lassen sich darin drei Hauptentwickelungsstufen unterscheiden nach den drei Persönlichkeiten, die bestimmend in sein geistiges beziehungsweise wirkliches Leben eintraten, Shaftesbury, Kant, Goethe. Das hat nicht die Bedeutung, als wenn Schiller sich die Anschauungen dieser Männer lediglich zu seinem geistigen Besitztum gemacht hätte. Wir hatten eine bedeutende produktive Fähigkeit auch in seiner kritischen Persönlichkeit wahrgenommen. Am lebhaftesten zeigte sich das Kant gegenüber. Schiller suchte hier zu widerlegen, zu ergänzen und weiterzubauen und ist dadurch einer

[1]) Baumgart, Poetik Seite 595.
[2]) Baumgart, Poetik Seite 596.